art société

CARMEN POPESCU

LE STYLE NATIONAL ROUMAIN

CONSTRUIRE UNE NATION À TRAVERS L'ARCHITECTURE 1881-1945

Collection « Art & Société »
dirigée par Jean-Yves ANDRIEUX et Marianne GRIVEL

Série standard :

- Daniel LE COUÉDIC, *La maison ou l'identité galvaudée*, 2003, 216 p.
- Marina GASNIER, *Le paysage de l'industrie en Ille-et-Vilaine XIXe-XXe siècles*, 2003, 302 p.
- Jean-Marie GUILLOUËT, *Les portails de la cathédrale de Nantes. Un grand programme sculpté du XVe siècle et son public*, 2003, 304 p.
- Xavier BARRAL I ALTET (dir.), *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, 2003, 860 p.
- Maogan CHAIGNEAU-NORMAND, *La Rance industrieuse. Espace et archéologie d'un fleuve côtier*, 2002, 272 p.
- Jean-Pierre LETHUILLIER, *La peinture en province, de la fin du Moyen Âge au début du XXe siècle*, 2002, 300 p.
- Françoise PÉRON (dir.), *Le patrimoine maritime*, 2002, 544 p.
- Gauthier AUBERT, *Le Président de Robien. Gentilhomme et savant dans la Bretagne des Lumières*, 2001, 400 p.
- Vincent GUIGUENO, *Au service des phares. La signalisation maritime en France XIXe-XXe siècles*, 2001, 258 p.
- Robin LAMBERT, *Patrimoine et identité. Bath 1900-1960*, 2001, 262 p.
- Isabelle DURAND, *La conservation des monuments antiques. Arles, Nîmes, Orange et Vienne au XIXe siècle*, 2000, 214 p.
- Jacques DUBOIS, *Notre-Dame d'Alençon. Financement et reconstruction (1350-1540)*, préface d'Alain Erlande-Brandenburg, 2000, 200 p., [Prix jeune chercheur décerné par les Amis des Archives nationales de France, 1998].
- Gaëlle DELIGNON, *Saint-Malo-Paramé. Urbanisme et architecture balnéaires 1840-1940*, préface de Michel Melot, 1999, 256 p., [Prix jeune chercheur décerné par le conseil régional de Bretagne, 1999].
- Anne-Claude LE BOULC'H, *La cathédrale de Dol*, 1999, 248 p.
- Anne-Françoise GARÇON, *Mine et métal (1780-1880). Les non-ferreux et l'industrialisation*, préface de Denis Woronoff, 1998, 280 p.
- Sophie DUHEM, *Les sablières sculptées en Bretagne*, préface d'Alain Croix, 1998, 390 p., [Prix jeune chercheur décerné par le conseil régional de Bretagne, 1998].
- Jean-Yves ANDRIEUX (dir.), *Patrimoine et société*, [Actes du cycle de conférences prononcées à l'université de Haute Bretagne (Rennes 2) : 1. « Patrimoine et Histoire », 13 nov. 1995-25 mars 1996 ; 2. « Patrimoine et Société », 18 nov. 1996-7 avril 1997], 1998, 324 p.
- Daniel LELOUP, *Bretagne. Architecture et identités. André Mussat*, 1997, 476 p.
- *Bretagne. Art, création, société. En l'honneur de Denise Delouche*, textes réunis par Jean-Yves ANDRIEUX, Marianne GRIVEL, 1997, 320 p.
- Louis-Michel NOURRY, *Les jardins publics en province. Espace et politique au XIXe siècle*, préface d'Alain Corbin, 1997, 268 p.
- André MUSSAT, *Bretagne. Architecture et identités*, textes réunis et préparés par Daniel LELOUP, 1997, 472 p.
- Daniel LELOUP, *La maison urbaine en Trégor aux XVe et XVIe siècles*, 1996, 228 p., [mention au Prix jeune chercheur décerné par le conseil régional de Bretagne, 1995].

Série grand format :

- Alexis MERLE DU BOURG, *Rubens au Grand Siècle. Sa réception en France 1640-1715*, 2004, 374 p.
- Gauthier AUBERT, *Le Président de Robien : Gentilhomme et savant dans la Bretagne des Lumières*, 2001, 398 p.

Carmen Popescu

SHORT LOAN

LE STYLE NATIONAL ROUMAIN

Construire une Nation à travers l'architecture 1881-1945

LIBRARY OF THE
CENTRAL EUROPEAN
UNIVERSITY
BUDAPEST

Collection « Art & Société »

PRESSES UNIVERSITAIRES DE RENNES

SIMETRIA

Remerciements

Le texte publié ici a eu comme origine le travail entrepris pour une thèse de doctorat de troisième cycle, soutenue en décembre 2001 sous la direction compétente de M. Bruno Foucart. Il a eu la hardiesse d'accepter un sujet qui aurait pu paraître marginal et je lui remercie pour son soutien. Je remercie également Mme Françoise Hamon et M. Nicolae Lascu, qui m'ont généreusement fait bénéficier de leurs connaissances, M. Jean-Louis Cohen pour ses suggestions compétentes, ainsi que M. Daniel Le Couédic qui m'a constamment apporté ses conseils et encouragements. À eux – tous membres de mon jury – et à M. Foucart, je fais part ici de ma reconnaissance.
Je suis redevable aussi à M. Jean-Yves Andrieux, qui a préparé la voie pour la publication de ce texte, et à M. Jean-Daniel Pariset, pour ses remarques très utiles.

J'ai été aidée dans mon travail par plusieurs personnes auxquelles je tiens à exprimer mes plus vifs remerciements : M. Emilian Badescu, M. Alexandru Beldiman, Mme Anne-Marie Bergeret, M. Octav Boicescu, Mme Constanta Costea, Mme Marie-Laure Crosnier Leconte, M. Deborah Hurtt, Mme Anca Iliescu, Mme Madalina Lascu, M. Nicolae Miclosi, Mme Irina Nicolau (†), Mme Anca Oroveanu, M. Mihai Oroveanu, Mme Nina Stanculescu, Mme Adriana Stroe, Mme Catrinel Trofin, Mme Ioana Vlasiu. Je tiens à remercier aussi Mme Anne-Isabelle Vidal pour la relecture du manuscrit.

Ma gratitude va particulièrement à mes amis Aurelian Stroe, qui m'a accompagné avec sa bonne humeur dans plusieurs de mes campagnes photo, ainsi qu'à Monique Chatenet et à Vincent Bouvet, pour leur soigneuse relecture et pour leur soutien amical.

Enfin, les membres de ma famille ont été embarqués aussi dans cette aventure (parfois malgré eux). Qu'ils soient remerciés pour leur soutien constant et, surtout, pour leur patience.

© *Presses Universitaires de Rennes*
Campus de La Harpe
2, rue du Doyen-Denis-Leroy – 35044 Rennes Cedex

Mise en page : Laurence Cadet pour le compte des PUR

Dépôt légal : 1er semestre 2004
ISBN : 2-86847-913-8

SIMETRIA
ISBN : 973-85821-8-0

À la mémoire de mes grands-parents et de mon père
À ma mère

Préface

En engageant l'imposant travail dont elle nous livre ici l'essentiel, Carmen Popescu savait qu'elle encourait un double risque : s'enfermer dans un localisme dépourvu d'horizon et en faire le prétexte à une accumulation sans autre objet que l'érudition. La lecture d'un seul chapitre suffit à convaincre que le piège fut évité. Certes, la Roumanie est le terrain quasi exclusif de la démonstration qui nous est prodiguée, mais les lois ainsi dégagées de faits particuliers ont assurément une portée générale. Surtout, il devient vite évident que ce pays constituait une place idéale pour mener à bien le projet d'envergure que Carmen Popescu nourrissait : montrer qu'une architecture et une nation peuvent se concevoir dans un même mouvement, s'édifier au même rythme et si bien s'épauler qu'elles en deviennent une seule et même entreprise, que leurs raisons se confondent, leurs illusions se mêlent et que de semblables pathologies, dès lors, les menacent.

En effet, l'invention, la constitution et la cimentation de la jeune Roumanie, qui accéda à l'indépendance en 1878, en font un véritable laboratoire de l'histoire européenne où se serait déroulée, de façon ramassée et accélérée, une expérience que bien d'autres pays vécurent mais dans des temporalités multiséculaires empêchant d'en saisir clairement l'alchimie. Les constants emballements d'une nation adolescente, évidemment en prise avec la funeste situation internationale du premier XXe siècle, pourraient conduire à nuancer le propos. Au contraire, en exacerbant les sentiments et en outrant les préconisations, ce contexte cahoteux et parfois même violent dota la Roumanie – pour le meilleur et pour le pire – d'un surcroît de vitalité, servie qu'elle fut par de brillants intellectuels, qui épousèrent passionnément sa cause sans d'ailleurs se garantir toujours des dérives auxquelles expose la séduction nationaliste.

Carmen Popescu nous explique méticuleusement pourquoi et comment l'architecture fut élevée ici à des responsabilités qu'on lui confie rarement avec tant de conviction et de soutiens. Le style roumain fut décrété dès l'instauration du royaume et chargé aussitôt d'exprimer l'entreprise nationale. Un tel unitarisme ne pouvait s'encombrer des particularités que chaque principauté ou province aurait pu revendiquer : l'élaboration du style roumain répondait à des exigences authentiquement politiques, bien éloignées des engouements pittoresques qui, sous d'autres cieux, purent susciter les renouveaux vernaculaires. Ce qui explique également ses assises urbaines quand les régionalismes se cantonnèrent souvent dans les campagnes. Il faudrait cependant

se garder de l'idée d'une conception solipsiste. Carmen Popescu n'omet jamais de resituer cette construction exaltée d'une spécificité dans le concert des grands courants qui animaient alors l'Europe. Il n'est guère de destin *sui generis*. On découvre ainsi le rôle primordial de l'émigration temporaire, fréquente chez les intellectuels roumains, qui trouvèrent dans l'éloignement et le regard neuf porté sur leur pays les motivations et les moyens de leurs futures entreprises. À leur retour, ils contribuèrent puissamment à l'essor généreux et enthousiaste du premier nationalisme, qui en contrepartie leur permit d'établir leurs théories, de les propager dans de nouvelles revues et de prêcher aussi par l'exemple de leurs réalisations. Le point d'orgue de cette période inaugurale du style roumain fut incontestablement la Grande Exposition Générale de Bucarest qui, en 1906, lui permit de s'imposer.

Trente années de prospérité s'ouvraient devant lui. Il ne pâtit guère, en effet, de la constitution de la Grande Roumanie, qui aurait pu lui imposer une remise en cause. Le principe syncrétique ne fut jamais réfuté, non plus que la primauté du corps de référence valaque, où il puisa constamment. Triomphant, notamment dans l'architecture publique dont il était devenu l'attribut obligé, le style roumain, selon la très juste formule de Carmen Popescu, devint plus que jamais « emblème et véhicule de l'État ». Ce fut sa chance et sa perte : sans rival, il donna dans l'hyperbole, ce dont témoignent les mises en scène grandiloquentes auxquelles il se prêta. Bien dépourvu désormais de ses charmes initiaux, le nationalisme qui l'avait suscité et dont il avait été l'agent inspiré, adoptait désormais des postures annonciatrices des tragiques dérives ultérieures.

Officialisé, mais menacé aussi d'épuisement théorique, le style national chercha fugacement sa régénération dans la modernité internationale que Marcel Janco illustrait et propageait avec ardeur, mais l'heure n'était plus à l'acculturation féconde. Carmen Popescu, élargissant avec bonheur son analyse aux multiples entreprises historiographiques, ethnologiques et philosophiques qui s'emparèrent de la question nationale, nous montre alors comment, dans ce domaine, le désarroi peut engendrer la surenchère. Volontiers mercenaire, l'architecture, dont « les pouvoirs rhétoriques » s'avèrent considérables, accompagna la réinvention de la Dacie ponctuée de divers avatars du classicisme, préludes au « style national légionnaire » qu'une exposition, en 1940, révéla dans son absurde démesure.

Historienne de l'architecture, Carmen Popescu l'est tout autant des idées ; elle ne manque jamais de resituer l'édification dans le maelström des intentions, des passions et des ambitions proclamées ou refoulées, qu'elle débusque derrière toute politique et au détour de chaque conception technocratique : l'urbanisme – qui prit son essor après la Grande Guerre –, les tentatives pour remédier à la crise endémique du logement, la rénovation rurale sont ainsi soumis tout à tour à sa sagacité. C'est pour elle, chaque fois, l'occasion de nous montrer les progrès éclatants ou insidieux du style national qui, par conviction ou obligation, se gagna sans cesse de nouveaux espaces et de nouveaux adeptes, des dévots même parfois. Il révéla en ces diverses circonstances un étonnant polymorphisme qui lui permit d'imprégner toutes sortes de programmes, quels qu'en fussent les échelles, les destinations et les moyens affectés.

Ce livre, qui explore et explique les contextes, décortique les théories et opère des démonstrations n'est nullement désincarné. Carmen Popescu sait l'importance des individus et ne manque jamais de les évoquer dans leur singularité, ni dans la perception qu'en eurent leurs contemporains. Certains occupèrent d'emblée – et conservent d'ailleurs – des postures glorieuses : Ion Mincu, de son vivant,

devint le héros transparent d'un roman à clefs. D'autres – tel Petre Antonescu –, par la plasticité de leur comportement, illustrèrent à l'envi les ambiguïtés de leur époque. Tous, hommes et femmes – Virgina Haret et Henriette Delavrancea-Gibory sont judicieusement mises en exergue –, architectes, historiens, folkloristes, philosophes donnent chair à cet ouvrage où la finesse des analyses n'a d'égale que la parfaite prise de distance de Carmen Popescu vis-à-vis de situations pourtant gorgées d'émotion et d'enthousiasme, de pathétisme et de drames.

Nous sommes assurément, ici, devant une pièce essentielle du complexe puzzle qui forme l'histoire contemporaine de l'architecture, enfin débarrassée des formules aprioriques qui l'encombrèrent tant et de la *moraline*, qui la brida si longtemps. Une vaste partie de ce que Leonardo Benevolo, dans sa crainte de voir contester la légende du mouvement moderne, qualifia jadis, avec condescendance, « d'élucubrations, de révisions et de nostalgies des expériences antérieures ou collatérales », est enfin lavée de tels préjugés et rétablie dans sa juste place. En cela, le travail de Carmen Popescu, tout en offrant à la Roumanie le rôle dont on l'avait injustement privée dans les livres d'architecture les plus copieux, prend une dimension universelle.

Daniel Le Couédic.
Directeur de l'Institut de Géoarchitecture. Université de Bretagne Occidentale.

Avant-propos

Sous les apparences d'un ouvrage consacré à l'architecture, le présent volume se propose de se livrer à un exercice d'histoire culturelle. Si l'architecture constitue l'axe central du discours, en revanche, les rapports qu'elle entretient avec l'idéologie – que celle-ci tienne de la doctrine professionnelle, de la pensée philosophique ou encore du geste politique – étayent l'échafaudage de ce discours. Il sera, donc, question de l'architecture comprise comme instrument et véhicule de l'identité. À travers une étude de cas précis – le style national roumain –, cet ouvrage ambitionne à apporter un éclairage dans la compréhension du vaste phénomène des nationalismes et régionalismes en architecture.

Amorcé dans la première moitié du XIXe siècle, le phénomène commence à se dessiner plus clairement à la fin du siècle pour s'épanouir dans les premières décennies du siècle suivant. Malgré sa fulgurante ascension et son étendue qui dépasse largement les frontières européennes – la viabilité politico-culturelle de sa formule lui ont assuré un succès mondial – il manque de reconnaissance sur la scène de l'historiographie de l'histoire de l'architecture contemporaine. En se penchant sur le cas particulier de la Bretagne, Daniel Le Couédic parle d'« étrange oubli » quant à cette ignorance du phénomène et avance une des raisons à son origine : « pour être appréhendé, tout phénomène doit préalablement connaître une lente élaboration [1] ».

Victimes de la croisade des modernistes reconvertis en théoriciens, les nationalismes et régionalismes – qui, pourtant, n'avaient pas été indifférents (à comprendre dans les deux sens) au mouvement moderne – n'ont pas reçu de place dans les premières histoires de l'architecture des XIXe et XXe siècles. Une brèche est créée avec le « nouveau régionalisme » de Siegfried Giedion [2], de laquelle profite – pour étudier le terrain contemporain – Kenneth Frampton, avec son « régionalisme critique [3] ». Dénomination qui témoigne de l'attitude de Frampton par rapport à l'histoire du courant.

Les premières études sur nationalismes et régionalismes architecturaux se font, vers la fin des années 1980, par le biais des mouvements déjà définis de l'histoire de l'architecture, mouvements qui s'étaient montrés (détail non dépourvu de signification) aptes à englober une pluralité d'expressions esthétiques. Le rattachement des styles nationaux et régionaux à l'Historicisme et à l'Art Nouveau est, en quelques sortes, naturel, puisque les deux ont occupé des rôles particuliers dans leur développement. La relation programmatique avec l'histoire qu'entretient le

premier, les racines *Arts and Crafts* du deuxième légitimisent le rapprochement, tout en introduisant des facteurs réducteurs.

Mais c'est surtout dans le sillage de recherches sur les nationalismes et leurs idéologies afférentes que les études architecturales démarrent. L'approfondissement du sujet et la substantielle littérature qu'historiens, sociologues et politologues lui ont consacré dans les dernières deux décennies, ont significativement impulsé et appuyé l'étude des nationalismes et régionalismes en architecture.

Les avatars de l'historiographie naissante de ce vaste phénomène se reflètent dans la diversité des étiquettes qu'on lui a apposées, du « romantisme national » anglais, en passant par l'« historicisme » allemand et par le « régionalisme » français, jusqu'à l'architecture identitaire. Cette ronde des dénominations fait preuve de l'intérêt croissant que suscite le sujet, mais aussi du caractère de *work in progress* de la recherche.

En attendant qu'une histoire des nationalismes et régionalismes en architecture soit écrite, le présent ouvrage essaie de restituer un chapitre de celle-ci. Au fil de ses pages, le récit des architectes roumains, œuvrant pour construire l'identité de leur nation, se fera l'écho des efforts de tous leurs confrères qui, à travers le monde, ont été animés par des aspirations similaires.

Notes

1. Daniel Le Couédic, *Les Architectes et l'idée bretonne 1904-1945*, Rennes, Société d'histoire et d'archéologie de Bretagne, 1995, p. 18.
2. « The New Regionalism », in *Architecture you and me*, Cambridge (Ma), Harvard University Press, 1958, p. 138-151.
3. *Modern Architecture – A critical history*, London, Thames & Hudson, 1992. Voir le chapitre « Critical Regionalism : modern architecture and cultural identity », p. 314-327.

Architecture et identité

À la fin du XIXe siècle, à Bucarest, capitale du jeune royaume roumain, prend forme un courant architectural qui malgré ses débuts balbutiants allait dominer la scène architecturale jusqu'à la fin de la Deuxième Guerre mondiale. La naissance du nouveau courant dans cette ville cosmopolite, imprégnée des modes occidentales depuis plusieurs décennies, tant dans les arts que dans les mœurs, avait valeur de symbole. Connue sous le nom de « style national », ou encore « style roumain », cette école s'est vue investie tout au long de son évolution de la lourde mais noble tâche de matérialiser l'identité nationale roumaine. Plus qu'un style, elle a été le reflet architectural d'une idéologie, dont la substance d'abord strictement politique s'est doublée au fil des années d'une véritable philosophie nationaliste.

À la même époque, plus ou moins, on commence à expérimenter dans le monde une architecture attachée à une démarche identitaire, célébrant les grandes et les petites patries.

NATIONS ET NATIONALISMES : NAISSANCE D'UNE NOUVELLE IDÉOLOGIE

■ Il faut chercher l'origine de ce vaste phénomène architectural dans une nouvelle idéologie, qui prend sa source à l'époque des Lumières, se développe de façon spectaculaire au XIXe siècle, pour atteindre la pleine maturité au début du siècle suivant. Au cœur de l'histoire moderne de l'humanité, cette idéologie est le nationalisme.

Les théories nationalistes sont engendrées par la société industrielle ; à leur tour, elles la remodèlent. La « nation » et sa terminologie afférente envahissent le vocabulaire et la pensée du XIXe siècle, en surpassant les deux autres termes utilisés jusqu'alors – « patrie » et « peuple » [1] – par sa puissance et son étendue symbolique. C'est le nationalisme qui crée les nations et non pas le contraire [2]. Par conséquent, la nation n'est qu'un artefact, une invention, une communauté politique « imaginée » [3]. À la base de cette invention repose un nombre d'éléments perçus comme hautement symboliques – *corpus* peaufiné et précisé au cours des expériences et échanges collectifs : langue, histoire et ses héros afférents, monuments culturels, folklore, identifications pittoresques, représentations officielles [4]. La mise en place des idées nationales, qui ont mené vers l'État-nation, suprême aboutissement, a représenté une longue traversée. Au départ soutenu par les libéraux, surtout jusqu'à la révolution de 1848, le nationalisme entame, à partir de la fin du siècle, un glissement vers la droite. C'est l'effet de son officialisation, mais

surtout celui d'une nouvelle position, pour laquelle on invente justement à l'époque le terme de « nationalisme » [5]. La fin de la Première Guerre mondiale apporte la consécration du concept de nation en tant que seul critère politique légitime de l'État : c'est l'époque des États-nations.

À la base du processus de construction identitaire se trouve l'Histoire, elle aussi fruit de la société industrielle. À peine née en tant que discipline universitaire au début du XIXe siècle, elle s'envole rapidement, tout en précisant ses règles, ses instruments et ses territoires. C'est l'entrée dans l'ère historique, ouverte par la pensée hégélienne, où tout est mis en perspective : c'est un regard compréhensif, qui se réjouit de découvrir l'homogénéité du monde qui l'entoure et qui cherche la continuité pour l'expliquer. L'Histoire confère légitimité à l'idée de nation, cumulant ses symboles majeurs : un récit, un patrimoine, un fondement.

Mais si l'Histoire met en évidence les composantes de l'idée de nation, c'est au binôme Culture/Pouvoir d'enclencher le processus de formation identitaire. Selon Gellner, le nationalisme se définit dans la tension qui se crée entre ces deux termes pour établir une congruence entre la culture et la société politique [6]. En effet, dans la constitution et, surtout, la consolidation de l'État-nation, le pouvoir politique s'appuie sur la culture pour atteindre ses buts : il utilise, de manière très sélective et inventive, les cultures préexistantes (« sauvages ») pour le transformer dans une « haute culture » qui deviendra son véhicule.

Le dynamisme culturel de l'Europe entière au XIXe siècle est mû par ce puissant moteur qu'est le nationalisme. Les communautés, petites ou grandes, en quête d'identité justifient leurs revendications par le biais de leurs traditions. Dans ce siècle de l'industrie, la culture unifiée est de rigueur. Mais culture unifiée ne veut pas dire perte de la spécificité. Tout le contraire : le caractère national de la culture est défendu par un véritable système de parrainage international. Depuis la collecte des œuvres folkloriques, initiée par un Herder et transformé en entreprise transnationale par le réseau des frères Grimm, jusqu'aux mécanismes complexes engrenés par les Expositions universelles.

Le but de ces expositions, ainsi qu'il est apparu dès la première édition internationale (Londres, 1851), dont le concepteur avait été le prince consort Albert, était de montrer l'unité vers laquelle doivent tendre les peuples : « Non pas une unité qui renverse les barrières et efface le caractère des différentes nations, mais qui soit, bien au contraire, le produit des variétés, des antagonismes nationaux » [7]. Dès lors, les Expositions universelles seront le reflet parfait des rapports de l'équation du nationalisme qui met en relation économie, politique et culture. Anne-Marie Thiesse les désigne par un jeu de mots qui n'a rien de factice : « exhibitions identitaires » [8].

Leur idée est purement symbolique car elles concentrent le monde entier sur un champ d'exposition – histoire et géographie, art et technique. Parangon d'un monde idéal, les pavillons inventent des abrégés de nations et, à leur tour, les nations s'inventent pour les stands des expositions. La notion de l'identité nationale se forge ainsi une syntaxe spécifique.

Militantisme idéologique et innovation esthétique

■ L'architecture identitaire est née des théories nationalistes, confortée par des doctrines esthétiques, impulsée et affinée par la ronde des Expositions universelles.

Du côté esthétique, l'Histoire et le pittoresque constituent les racines des nationalismes et régionalismes architecturaux. D'une part, toutes les formes de *revival* qui avaient fait florès en France, Allemagne, Italie ; d'autre part, la sympathie pour une architecture sous l'emprise

de la nature, qui l'envahit ou qui la justifie. Citons Ruskin, qui a ouvert les yeux de plusieurs générations en célébrant le pacte entre Architecture et Histoire, comprenant comme nul autre que la première est touchée par la grâce de la seconde : « [les] murs longuement baignés par les flots rapides de l'humanité [...] constitue[nt] en partie l'identité des nations » [9]. Histoire, tradition et pittoresque – qui n'est que l'effet du cours immuable du temps – s'imbriquent harmonieusement, ainsi que le prouve le mouvement *Arts and Crafts*, qui entend utiliser la force de cette coalition dans une source de renouvellement. Enfin, l'éclectisme, qui se pare de savoirs érudits, apporte l'habileté de jongler avec les références et les citations, traversant avec aisance les époques et les géographies.

De leur côté, les Expositions universelles, mêlant idéologie et esthétique, avaient exalté l'expression du génie des lieux, en modelant des architectures de la spécificité, nationale ou régionale. Au fil des manifestations, la structure pavillonnaire s'impose tant pour ménager les susceptibilités nationales que pour exalter pittoresque et exotisme, ce qui contribue à l'évolution de cette syntaxe. Elle emploie des mécanismes divers – reproduction, réduction, échantillon, pastiche, raccourci, juxtaposition [10] – qui représentent autant de terrains d'expérimentation pour les architectures nationales et régionales. On remarque une interdépendance continue entre ces architectures et le langage typique des expositions : la préférence nette pour le pittoresque, le discours rhétorique et le recours fréquent à la citation (même si elle est parfois distordue), le penchant pour l'unicité (qui entraîne la recherche des traditions mais aussi les fantaisies les plus débridées) et pour le spectaculaire (qui réduit souvent l'inventivité et la spécificité architecturale à la façade de l'édifice). De l'historicisme presque ludique, en raison de ses excès de composition, à la recherche scientifique du passé et du vernaculaire qui marie rigueur fonctionnelle et esthétique pittoresque, les Expositions universelles ont donné l'exemple aux architectes soucieux de renouer avec la tradition.

Mais la tâche de ceux qui s'étaient voués à ce culte n'avait rien de ludique ou de factice. Bien au contraire. L'engagement identitaire, qu'il soit à la taille de la grande ou la petite patrie, est empreigné de gravité [11]. « L'Architecture est comme le foyer et la protectrice [d'une] influence sacrée, et c'est à ce titre que nous devons lui donner nos plus graves méditations, écrivait Ruskin. Nous pouvons vivre sans elle, nous pouvons adorer sans elle, mais sans elle nous ne pouvons pas nous souvenir. Que toute l'histoire est froide, que toute image manque d'âme comparée à celle qu'écrit une nation vivante et qu'offre la pureté du marbre ! » [12].

L'architecture devient véhicule des idées nationalistes et se mue en emblème de l'identité. Dans la coalition entre Culture et Pouvoir, l'architecture se découvre un rôle de choix : elle touche aussi bien le niveau privé (elle est une seconde nature) que celui public (elle trace les villes, érige les monuments), tout en ayant le pouvoir de manier des langages symboliques.

Dans l'effervescence des chantiers qui construisent les identités – à l'échelle nationale ou régionale –, animés par une émulation transcendant toute frontière, l'architecture s'avéra un allié de force, sinon le plus efficace et significatif. Tout comme les théories nationalistes, dont elles suivront, à peu près, l'évolution, les expériences architecturales identitaires seront engendrées en Europe, mais se propageront au-delà du Vieux continent. Perçues à la fois comme instrument idéologique et aboutissement esthétique, ces expériences se recommanderont en tant que « styles », imposant une appellation adéquate à leurs objectifs. Ainsi, pour montrer leurs liens avec l'histoire et, surtout, leur légitimité identitaire, elles

porteront le nom du pays ou de la région; dans une autre perspective, qui mettra l'accent sur l'interprétation de la tradition, elles préféreront souvent le suffixe « néo ». Toutes ensemble formeront un phénomène aussi vaste que puissant, même si parfois d'une manière latente, qui suivra, de plus près ou de plus loin, les tribulations et les avatars des nationalismes. Ce phénomène est, sans doute, méta stylistique. Il dépasse la notion de « style » tout en l'intégrant à ses intérêts. Son positionnement par rapport à l'idéologie nationaliste explique comment des architectures au caractère protéiforme marqué – non seulement en perspective verticale (durant leur évolution) mais aussi horizontale (diversité de manières d'expression) – peuvent être considérées, pourtant, comme un continuum.

Mais l'unité intentionnelle des expériences architecturales identitaires n'aura raison ni de leur évolution ni de leur manifestation. Expériences nationales et régionales, le contexte et les enjeux ne sont pas les mêmes. Si elles ont en commun le support idéologique – l'affirmation de l'identité par la résurrection d'une tradition architecturale locale, que celle-ci soit historique ou vernaculaire –, leurs motivations et approches divergent le plus souvent. Tandis que les premières se développent dans les États-nation qui se créent à la fin du XIXe siècle et au début du siècle suivant, les secondes apparaissent dans des pays avec une longue histoire « nationale ». L'identité nationale se fonde sur une force centripète qui a pour but de rassembler tous les fragments de l'État-nation; celle de la région s'appuie sur un mouvement centrifuge qui vise la décentralisation.

En matière d'approche, styles nationaux et régionaux se démarquent par leur rapport différent aux sources: les premiers exploitent surtout les grands exemples historiques, gage de prestige et d'une vision unificatrice pour les futurs États-nation, tandis que les seconds s'intéressent essentiellement au filon vernaculaire [13], compris comme expression authentique du *genius loci*. Au cours de leur évolution, les « styles nationaux » changeront d'approche, suivant les mouvements de la pensée nationaliste: ainsi, ils délaisseront l'Histoire, pour s'attacher au vernaculaire, compris comme la forme d'expression la plus pure de la race.

Dans la perspective des architectures identitaires, le schéma de Miroslav Hroch s'applique partiellement. Hroch avait défini trois phases de la construction nationale: purement culturelle, au départ « l'idée nationale » est amorcée à partir des études sur la littérature et le folklore; elle évolue vers la campagne politique, étant soutenue par des militants; les programmes nationalistes acquièrent un soutien de masse [14]. En architecture, la phase littéraire et folklorique sert de préhistoire qui commence avec le travail ardu des pionniers (qui sont aussi des militants nationalistes). Paradoxalement, la reconnaissance de masse ne se fait pas par le biais doctrinaire: le grand public est plus sensible aux formes esthétiques qu'aux idées véhiculées, apanage d'une intelligentsia engagée. L'officialisation ouvre la porte aux avatars: le support « stylistique » peut changer (voir l'alliance avec la modernité, l'attrait du nouveau classicisme...), ce qui compte est la manière dont il se positionne par rapport au discours idéologique (qu'il soit politique ou philosophique, voire les deux).

Le cas roumain

■ Le nationalisme roumain appartient à la catégorie des nationalismes « orientaux » [15], c'est-à-dire un nationalisme qui, à ses débuts, ne dispose pas encore d'une haute culture bien définie et qui a, justement, besoin de l'étayer afin de se renforcer soi-même.

Le nationalisme roumain sera nourri par les modèles français et allemand en même temps, chacun lui apportant un renfort spécifique dans le développement

de la conscience nationale et, plus tard, dans la création de l'État. Tout au long du XIXe siècle, les Roumains aspirent vers un État-nation, en suivant le modèle français, mais ils appuient leurs aspirations sur le fondement d'une nation culturelle, bien enracinée dans les traditions et dans son passé, ce qui les rapprochent plus du concept allemand de *Kulturnation*. La France, en tant que lieu de prédilection des études des jeunes Roumains, les familiarise très tôt avec la problématique de la nation. Mais l'universalisme français ne correspond ni au contexte historique et politique des principautés danubiennes ni à leurs aspirations. En revanche, les Roumains sont plus près de l'idée allemande qui prêche un État en tant qu'instrument de la nation et non pas l'inverse et qui depuis Herder affirme une confiance inébranlable dans le *Volkgeist*. Pour les Roumains, le concept de nation est d'abord une question d'origine commune et surtout d'un avenir commun dans un État unifié. Cette vision ethnique, renforcée par le tournant des sciences sociales dans la seconde moitié du XIXe siècle, centrées sur la notion de « race », sera au cœur des théories nationalistes en Roumanie, avec souvent d'ardents défenseurs de la lignée extrémiste.

Le style national roumain doit sa naissance, à la fin du XIXe siècle, à la fièvre nationaliste qui fait frissonner l'intelligentsia roumaine, mais aussi à l'ascendant des courants de l'Europe occidentale de l'époque et, plus particulièrement, au contact direct avec le milieu culturel français. La diversité de ce milieu explique parfaitement l'éclectisme formel qui caractérise les débuts du style. Ainsi, la cohérence de son intentionnalité est dominée par la variété des moyens de sa finalité. La première est le fruit de l'idéologie nationaliste, l'autre la somme des influences qu'il subit de la part des styles en vogue à cette époque-là. Le modèle de référence est fourni certainement par la doctrine historiciste qui, de plus, incite à un certain éclectisme.

Inspiré normalement plus par l'historicisme que par le style pittoresque – à l'époque, le vernaculaire et les traditions populaires ne trouvent que de trop rares admirateurs dans le pays, beaucoup d'intellectuels étant trop occupés à assimiler les modèles étrangers –, le style national trouvera ses sources surtout dans la grande tradition historique locale. Des sources qui, bien évidemment, se transformeront selon l'évolution, d'une part, de l'idéologie nationaliste – au cœur même du style national – et, d'autre part, de l'historiographie de l'art roumain. C'est l'histoire de l'art, discipline à peine naissante en Roumanie à la fin du XIXe siècle, qui établit les critères des modèles exemplaires à employer. C'est grâce à elle que la question de la spécificité prend forme. Le style national roumain évolue en même temps que la discipline de l'histoire de l'art et leurs influences sont réciproques, au moins à leurs débuts. L'intérêt pour les monuments historiques soutient l'impulsion de créer un style qui puisse continuer la splendeur des temps passés; la création de ce style impulse à son tour l'étude de l'héritage artistique afin de mieux comprendre ses racines. Style national et histoire de l'art sont ainsi indissociablement liés et leur évolution commune marquera de son empreinte toutes leurs manifestations – fondation des premiers périodiques spécialisés d'architecture et d'histoire de l'art, méthodologie de l'enseignement de l'architecture à l'École d'architecture de Bucarest, etc.

De son côté, l'idéologie nationaliste, avec les mutations qu'elle subit sur le parcours de son évolution, affecte les rapports entretenus avec la tradition. Au départ, la tradition sera comprise presque entièrement dans les limites des exemples majeurs de la grande tradition officielle. Non seulement la place qu'on accorde à cette époque aux traditions populaires et au vernaculaire est restreinte, mais aussi la manière dont on les traite est à la fois improvisée et épisodique. Le glissement

idéologique, de l'aspiration nationale vers la doctrine nationaliste, imprime un déplacement d'accent, de la prééminence de la notion d'histoire commune vers celle de la notion de race. Il y a deux mots distincts dans la langue roumaine dont la sémantique se superpose parfois dans l'usage courant : *popor* et *neam*. Mot d'origine latine, *popor* signifie « peuple » ; d'origine slave, *neam* signifie « race », dans l'acception de l'ensemble des ascendants et descendants d'une famille. C'est ce dernier terme qui commence à dominer l'idéologie nationaliste au début du XXe siècle. Centrant les débats dans les écrits philosophiques, la « race » (*neam*) déplace l'accent vers l'importance de l'« ethnique », vers la paysannerie en tant que véritable créatrice de la tradition éternelle roumaine. Ainsi, le vernaculaire et l'art paysan deviendront la source primordiale dans la dernière phase d'évolution du style.

Pour résumer, on pourrait dire que le style national roumain évolue de la conceptualisation de la spécificité vers l'essence de cette spécificité.

Si on regarde le développement du style national en fonction de sources qu'il utilise, on peut enregistrer plusieurs étapes : une première étape de tâtonnement, avec des sources variées, inconstantes et incohérentes du point de vue des critères ; une deuxième, qui tient toujours des débuts du style, qui clarifie et classifie les sources ; une troisième, qui peut-être considérée à la fois celle d'un certain classicisme et des variations sur un thème donné ; une quatrième, qui correspond à la décadence du style, avec une altération et une contamination des sources ; une cinquième et ultime étape qui transcende les sources pour chercher leur essence.

Le concept de spécificité se modifie au cours de l'évolution du style national roumain. Discerner quels sont les éléments spécifiques suppose une connaissance de l'art roumain que les architectes ne possèdent pas au départ. Il est alors possible qu'ils font appel (aucun d'entre eux n'aborde la question) aux recueils d'images qui commencent à se multiplier à l'époque ou bien partent seuls à la découverte de ce passé. C'est le style brancovan du XVIIIe siècle valaque, considéré comme apogée de l'art roumain, qui retient leurs faveurs ; mais aussi, dans une moindre mesure, le gothique moldave, surtout dans sa variante du XVe siècle. En mariant dans un même édifice des éléments empruntés à l'art des deux provinces historiques de la Roumanie, la Valachie et la Moldavie, les architectes considèrent avoir atteint la quintessence de l'art roumain. « Curieuse est la rencontre sur notre territoire du gothique et du byzantin, qui, après avoir donné chacun de beaux représentants en leur genre, finissent par se confondre en *faisant naître le style tout particulier, avec son individualité propre, que l'on appelle roumain* [n. s.] », remarquait le directeur du musée d'Art national dans l'allocution prononcée à son ouverture [16].

Formellement, l'architecture religieuse sera la plus utilisée des sources historiques. Premièrement, en raison du fort rôle symbolique que détenaient églises et monastères à la fois sur le plan culturel – centres de rayonnement de culture – et historique – souvent bâtis pour commémorer des victoires militaires ; deuxièmement, parce que l'architecture religieuse a dépassé largement en nombre les édifices civils qui ont pu traverser les vicissitudes du temps et des modes artistiques. Ce choix explique pourquoi le recours aux sources historiques profitera essentiellement à la conception décorative du style national : colonnes, arcatures festonnées, balustrades ajourées, cordons torsadés et moulures de toutes sortes rehaussent de leurs ornementations végétales les façades de même que les intérieurs.

À l'inverse de la grande tradition officielle, la tradition populaire et le vernaculaire procurent en grande partie la structure volumétrique du style national. Le jeu de hautes toitures devient rapidement une

de ses caractéristiques les plus marquantes, ainsi que les volumes typiques du porche et du *foişor* [17]. Ces éléments se retrouvent d'ailleurs aussi dans l'architecture des palais des princes et des boyards, ce qui recoupe, en quelque sorte, tradition populaire et tradition officielle.

Si le style national roumain forge son vocabulaire à partir de sources internes jugées significatives pour l'identité de l'art roumain, il ne reste pas replié sur lui-même et tire parfois son inspiration de sources en dehors de l'héritage roumain proprement dit. Ces sources extérieures comportent deux degrés d'action : l'un passif qui peut être regardé comme un « gisement », l'autre qui agit de manière active à l'instar d'un modèle. Le premier tient du passé et réunit toutes les formes artistiques étrangères que les architectes roumains considèrent comme étant en relation plus ou moins directe avec la constitution de l'art roumain. Le second appartient résolument à un présent en constante évolution, qui comprend tout l'éventail de manifestations similaires en matière de styles nationaux et régionaux. Symptomatique est la ressemblance avec les nationalismes architecturaux voisins – bulgare et serbe – nourris par des motivations et mécanismes analogues [18].

Les sources externes sont employées surtout au début du style national roumain et leur utilisation apparaît comme une clarification au niveau formel de l'identité même de l'art roumain. Dans cette catégorie, les créateurs du style national regroupent à la fois les manifestations artistiques à l'origine de l'art roumain et celles qui l'ont influencé au cours de son évolution. Principalement, ils recherchent ces sources dans l'art byzantin (y compris celui de la péninsule italique), qu'ils considèrent comme source originale, ainsi que dans l'art vénitien et ottoman, regardés comme sources d'influence. Le goût pour le pittoresque les pousse également à s'intéresser et même parfois à emprunter des motifs au vernaculaire de l'Italie et de la Grèce.

Les créateurs du style national n'ont presque jamais avoué leurs modèles. Le fait qu'ils ne sont pas cités ne veut pas dire qu'ils n'existent pas. Comment peut-on alors les déceler ? Et comment établir leur rôle ? Toutes les affirmations dans cette direction resteront des suppositions, plus ou moins probables. L'investigation à laquelle oblige l'absence de « dénonciation » des modèles s'appuie, comme tout travail de déduction, sur des indices néanmoins précis. Un premier indice, l'influence indubitable que le milieu culturel français a exercée sur les jeunes architectes roumains formés à l'École des beaux-arts à la fin du XIXe siècle. Un autre, le contenu de la bibliothèque de l'École d'architecture de Bucarest, d'autant plus que la plupart des premiers fonds ont été constitués grâce aux donations des architectes. Enfin, l'importance accordée, au cours de la formation, aux voyages d'études, comptant parmi les destinations incontournables la France, l'Italie, l'Espagne et la péninsule balkanique avec tout son héritage byzantin. Hormis ces indices en particulier, tous les autres tiennent plutôt de la vraisemblance.

STYLE NATIONAL ROUMAIN

L'idée de bâtir une architecture de la spécificité roumaine apparaît dès la constitution de la Roumanie moderne. Malgré les mutations subies au cours de son évolution et ses faux arrêts, elle est une constante du XXe siècle. Pourtant, la partie la plus cohérente, et aussi la plus passionnante par la mise en place même du processus identitaire, sera celle intimement liée à son objectif premier : ériger une image de la nation roumaine. L'ouvrage présent lui est consacré : à l'architecture nationale en tant qu'image de la Roumanie moderne.

Quel nom pour cette architecture ? L'historiographie roumaine récente parle de « néo-roumain ». Nous allons lui préférer une autre dénomination, celle de « style national roumain », ou, plus simplement, de « style national ».

Au cours de son évolution, cette architecture a connu plusieurs appellations : « style roumain », « style national » et, plus tardivement, « style néo-roumain ». Au départ, « roumain » et « national » sont des synonymes (presque) parfaits. L'époque appartenait aux concepts nationaux – il était donc logique que les termes de « roumain » ou « national » soient adoptés comme appellations de ce style identitaire. Une architecture qui soit en continuité légitime avec l'ancien patrimoine : nationale, parce que pour *tout* le peuple et pour *l'ensemble* du territoire ; roumaine, parce que pour *ce* peuple et pour rendre permanentes *ses* valeurs culturelles.

Discours et écrits de l'époque utilisent à tour de rôle, sans distinction conceptuelle, les deux termes. Leur alternance se perpétue aussi plus tard, après l'officialisation du style et tout au long de son évolution.

L'apparition du « néo-roumain » est plus tardive et elle indique la distance prise par une nouvelle génération par rapport à la fois à la doctrine et à la substance même de cette architecture : c'est une génération qui ne se situe plus dans un mouvement de continuité avec l'art roumain ancien mais dans un dialogue critique [19]. Le nouveau terme, qui est employé par les partisans du mouvement aussi bien que par ses détracteurs, n'est pas monnaie courante. Pourtant, au moment des bilans théoriques, l'historiographie roumaine l'adoptera sans explications. Avec une seule exception, qui est de taille : Grigore Ionescu, chef de file de l'histoire de l'architecture roumaine [20]. Celui-ci lui préfère les périphrases, telles que « le courant qui est fondé sur l'affirmation de la spécificité nationale », « l'architecture de style national roumain », « l'architecture nationale roumaine », « le courant fondé sur les tendances d'affirmation des formes au caractère national roumain », « l'architecture de formes nationales », « l'architecture d'affirmation de la spécificité nationale dans l'art », « le courant fondé sur l'idée de l'affirmation d'une architecture de formes nationales », « la spécificité nationale en architecture » [21]. Si Ionescu fait le choix de s'encombrer de tels syntagmes, c'est qu'il doute de la portée sémantique des trois dénominations consacrées. Son attitude dénote le malaise de l'historien vis-à-vis de cette architecture qui se dérobe d'une emprise stylistique.

C'est justement cette apparente incompatibilité, au cœur même de la nature de l'architecture identitaire, qui nous a déterminé de choisir la dénomination de « style national (roumain) » : « national (roumain) » pour mettre en valeur son attachement idéologique, « style », pour respecter l'image que se faisaient d'elle ses créateurs.

Le découpage temporel que nous avons imposé à notre étude n'a rien de procustien et justifie d'ailleurs pleinement le choix de la dénomination. Les dates qui délimitent notre étude correspondent à la durée du Royaume roumain : 1881 marque sa naissance, par la proclamation qui suit l'obtention de l'indépendance du pays ; 1945 représente le tournant crucial dans une mort annoncée – l'Union soviétique confisque le pays (comme toute l'Europe de l'Est, du reste) et impose un gouvernement communiste.

Il n'existe pas à ce jour d'étude systématique portant sur le style national roumain, ce qui nous a d'ailleurs poussés à nous engager dans cette complexe entreprise.

La tâche s'est avérée ardue. D'une part, techniquement : l'historiographie peu substantielle est le corollaire (sinon la conséquence) des sources souvent fragmentaires ou difficilement utilisables. D'autre part, méthodologiquement : à la longévité du style national s'ajoute son exceptionnelle prolificité pendant l'entre-deux-guerres, quand il couvrait la totalité du territoire de ce qu'on appelait alors « La Grande Roumanie ». Pour toutes ces raisons, il nous a paru nécessaire de centrer notre travail sur la dimension verticale (c'est-à-dire temporelle) du style national roumain. Nous avons écarté l'étude systématique de son étendue spatiale – impossible dans l'état actuel de la recherche collective – adoptant comme symptomatique le cas de Bucarest. Non seulement la capitale a été le lieu de naissance et de « l'enfance » du style national, mais elle a été aussi un véritable laboratoire de recherche pour son évolution ultérieure. Néanmoins, si la production architecturale de Bucarest représente l'axe de notre étude, elle ne l'occupe pas entièrement pour autant. Nous avons adapté notre méthodologie aux particularités de chaque phase dans l'évolution du style national roumain. Ainsi, nous avons ajusté l'angle de notre regard en fonction des intérêts de chaque époque, accordant la place du héros principal, à tour de rôles, à l'architecte, à l'édifice, aux programmes ou encore à l'idéologie.

Enfin, même si les références au contexte européen (voir mondial) des nationalismes et régionalismes architecturaux se sont faites rares au cours de l'analyse même de notre sujet, le souci de sa mise en perspective nous a guidés constamment, à travers toutes les étapes du travail.

Notes

1. Patrick Cabanel, *La Question nationale au XIXe siècle*, Paris, Éditions La Découverte, 1997, p. 5.
2. Ernest Gellner, *Nation et nationalisme*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1999 (1983), p. 86.
3. De Gellner, en passant par Anderson, et jusqu'à Hobsbawm – pour ne citer que quelques noms significatifs dans l'historiographie récente du sujet –, les chercheurs s'accordent sur cette image de la nation.
4. Voir Anne-Marie Thiesse, *La Création des identités nationales. Europe XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2001 (1999), p. 14.
5. Eric Hobsbawm, *Nations et nationalisme depuis 1780. Programme, mythe, réalité*, Paris, Gallimard, 2001 (1990), p. 191.
6. E. Gellner, *op. cit.*, p. 69.
7. Conférence de M. Paul Léon, 18 mars 1936 (archives E. Maigrot, AN/IFA, boîte 1 – Exposition de 1937, Centre régional ; texte dactylographié), p. 13.
8. A.-M. Thiesse, *op. cit.*, p. 13, 201-204.
9. John Ruskin, *Les Sept Lampes de l'Architecture*, Paris, Denoël, 1987 (édition originelle, 1849) ; chapitre VI : la Lampe du Souvenir, p. 196.
10. Henri Loyrette, « Des palais isolés à la ville dans la ville. Paris 1855-1900 », in *Le Livre des Expositions universelles 185-1989*, catalogue, Union centrale des arts décoratifs, Paris, 1983, p. 219-232, p. 224-225.
11. Dans ce sens, voir aussi les commentaires de D. Le Couédic, *Le résistible arrachement au passé*, Éditions Nota bene/Cefan, 1999, p. 33.
12. J. Ruskin, *op. cit.*, chapitre VI : la Lampe du Souvenir, p. 187.
13. Parmi les exceptions, notons le cas particulier de l'architecture bretonne, qui a des antécédents archéologiques. Voir D. Le Couédic, *Les Architectes et l'idée bretonne*.
14. Miroslav Hroch, *Social Preconditions of National Revival in Europe, a Comparative Analysis of the Social Composition of Patriotic Groups among the Smaller European Nations*, Cambridge University Press 1985.
15. Voir E. Gellner, *op. cit.*, p. 145.
16. Alexandru Tzigara-Samurcas, *Muzeografie românească*, Bucuresti, 1936, p. 121.
17. Espèce de véranda ouverte sur des colonnes ou des piliers, en bois ou en maçonnerie, à l'étage de l'édifice. Elle est parfois dotée d'un escalier extérieur. Le terme roumain sera utilisé dans le texte.
18. Voir Hristo Ganchev, Adriana Kantardjieva, Vassil Kitov, « Two Examples of the Approach to the Architecture of National Romanticism in Bulgaria », in *Newsletter Art Nouveau*, n° 2, 1988, p. 44-50 ; Hristo Ganchev, « The Art Nouveau Architecture in Bulgaria – Development and National Examples », in *Art Nouveau/Jugendstil Architecture in Europe*, p. 26-36 ; Bratislav Pantelic, « Nationalism and Architecture : The Creation of a National Style in Serbian Architecture and its Political Implication », in *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 56, n° 1, 1997, p. 16-41.
19. D'après nos recherches, sa première utilisation remonte à 1925, date à laquelle l'architecte et plasticien Marcel Janco publie

son article sur le concours du palais communal de Bucarest : « Le programme du concours ne renonce pas au côté dilettante des façades de style néo-roumain avec des caractères différenciés correspondant aux territoires annexés. » (« Concursul Palatului Comunal », in *Miscarea Literara*, 1925, n° 13/II, 7 février).

20. Grigore Ionescu est l'auteur du premier traité sur l'histoire de l'architecture roumaine. Au début des années 1930 est ouvert un concours pour la publication d'un tel traité (voir Arta Cerchez, « Istoria arhitecturii românesti », in *Arhitectura*, 1931-1933, p. 9-10), dont le lauréat est Grigore Ionescu.

21. Nous avons utilisé pour le présent travail la réédition de 1982, parue sous le titre *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor*, Bucuresti, Editura Academiei Republicii Socialiste România (1963).

Des principautés danubiennes à la Roumanie

Bref aperçu d'une nation qui se découvre

Quelques repères historiques

Ce qu'on appelle aujourd'hui la Roumanie ne formait pas, à la mi-XIXe siècle, un pays entier. Son territoire était morcelé entre deux principautés tributaires de la Sublime Porte, la Valachie et la Moldavie (noyau de la future Roumanie), la province d'Ardeal (dont la région la plus connue est la Transylvanie) partie intégrante du royaume de Hongrie, et trois autres provinces, moins étendues – Dobroudja, appartenant à l'Empire ottoman, Bessarabie et Bucovine, annexées depuis quelques décennies respectivement par l'Empire russe et l'Empire autrichien. Au carrefour de l'Europe centrale, l'Europe de l'Est et les Balkans, entre toutes ces grandes puissances, la Roumanie était pareille à une île de latinité dans une mer slave et hongroise (image que l'historiographie roumaine a forgée et propagée dès ses débuts). C'est ce que Sorin Alexandrescu appelle le « paradoxe de l'appartenance », en remarquant que la Roumanie appartient à la fois à toutes ces zones d'influence et à aucune d'entre elles [1]. Il est important de rappeler qu'au cours de leur histoire, les provinces roumaines n'ont jamais été incluses toutes ensemble dans la même zone d'influence, ce qui aide à comprendre la complexité de la question nationale roumaine.

Le processus d'affirmation nationale qui aboutit à l'éclosion de la Roumanie moderne et à la naissance de la nation roumaine se déroule sur fond de mouvement constant et concerté d'intégration européenne. Tout au long du XIXe siècle, les Roumains défendent avec obstination leur volonté de sortir de l'influence étouffante de l'Empire ottoman et d'intégrer les valeurs modernes de l'Europe civilisée.

Plus souple que pour les pays voisins des Balkans transformés en *pachaliks*, la tutelle de la Porte s'alourdit au XVIIIe siècle avec la tentative de la Valachie et la Moldavie de rompre la vassalité. C'est le déclin pour ces deux principautés, dont la vie politique est contrôle par l'Empire (avec des princes nommés directement à Istanbul) et le quotidien est envahi par les modes et les mœurs orientales. Un déclin qui horrifie parfois les voyageurs occidentaux, aux yeux desquels l'orientalisation avait effacé toute trace d'identité locale [2]. En 1774, la paix de Kuciuk-Kainargi, qui conclut les guerres austro-russo-turques, crée une brèche, propulsant les principautés sur le marché continental. Dans le sillage des échanges économiques avec les grands pouvoirs de l'Europe s'établissent de contacts diplomatiques. Les villes roumaines s'ouvrent à l'affluence des

hommes d'affaires étrangers, donc à la libre circulation d'idées européennes. Prises entre le jeu d'intérêt de ces grands pouvoirs, les principautés cherchent à s'émanciper : après la double tutelle, ottomane et russe (convention d'Akkerman, 1826), le traité d'Andrinople (1829) renforce encore plus le poids de la Russie qui garantit la totale autonomie administrative et commerciale des pays roumains. Les *corpus* de lois, connus sous le nom de « Règlements organiques », sont promulgués en 1830 avec l'aide des autorités russes, jetant ainsi des bases étatiques modernes dans les deux principautés.

La fièvre révolutionnaire qui avait commencé à secouer le continent se propage aussi dans les Principautés. Après la révolte de 1821 de Tudor Vladimirescu – petit notable lié au groupement grec de la Hétairie, connu pour son hostilité déclarée contre les Turcs et les phanariotes –, s'en suit la vague révolutionnaire de 1848, qui embrase les Roumains de toutes les provinces. Formés dans des universités occidentales, les jeunes intellectuels roumains entrent en contact avec les idées politiques et sociales les plus avancées du moment, côtoyant les grandes figures de la révolution : Edgar Quinet, Jules Michelet, Alexandre-Auguste Ledru-Rollin ou Giuseppe Mazzini. La révolution de 1848, qui réunit Valaques, Moldaves et Transylvains luttant pour un but commun, représente l'événement fondateur de la construction d'une identité nationale.

Les révolutionnaires n'obtiennent pas gain de cause ni en Valachie ni en Moldavie, et moins encore en Transylvanie hongroise, mais ils réussissent à forger l'idéal commun de l'identité nationale. Les partis unionistes créés dans les deux principautés obtiennent en 1857 la majorité et les deux divans ainsi élus élaborent séparément un projet d'union. L'accord des puissances européennes et, surtout, l'intervention favorable de Napoléon III, font aboutir ce projet : en 1859, les assemblées de chaque principauté élisent le même prince en la personne d'Alexandru Ioan Cuza, marquant ainsi la naissance de la Roumanie moderne par l'unification de la Valachie et de la Moldavie. À son investiture le prince Cuza s'exclame : « Roumains, l'union est accomplie, la nationalité roumaine est fondée » [3]. Le gouvernement entame une série de réformes radicales, mettant les bases d'une politique nationale qui ne tardera pas à porter ses fruits également sur le plan de la vie culturelle. En 1866, Cuza est remplacé par un prince allemand, Carol de Honzollern-Sigmaringen, couronné sous le nom de Carol Ier. En choisissant un prince étranger issu d'une des maisons royales d'Europe occidentale, les Roumains désirent consolider leur État et trouver, par le prestige et le soutien de sa famille, l'aide des grandes puissances pour obtenir l'indépendance du jeune État [4].

Carol Ier saura s'acquitter avec abnégation de cette noble tâche et, en 1878, la Roumanie sort indépendante de la guerre contre l'Empire ottoman. Le pays, déclaré royaume en 1881, franchit le seuil d'une ère nouvelle, dont la principale ligne politique sera marquée par le nationalisme. Cette politique lui assure à la fois une place parmi les autres États-nations de l'Europe et contribue à l'accomplissement de son rêve le plus cher : unifier les Roumains de toutes les provinces.

Pour arriver à la « Grande Roumanie », aboutissement de toutes les aspirations nationalistes, il a fallu d'abord que la conscience des Roumains soit « réveillée », autrement dit construite. Le processus a été lent et s'est déroulé sous les auspices des modèles étrangers. Comme partout ailleurs, le chemin a été ouvert par l'Histoire.

Les premières affirmations d'une origine commune à tous les Roumains remontent au XVIIIe siècle, aux lueurs des Lumières, quand chroniqueurs et érudits se penchent sur la question des racines, mettant en évidence la latinité et l'unité

ethnique de tous les Roumains. L'étendard de l'éveil national s'élève en Transylvanie, où il est porté par le mouvement intellectuel *Scoala Ardeleana* (*École d'Ardeal*). Si l'importance de l'École d'Ardeal est incontestable pour la formation d'une conscience nationale commune, les idées politiques les plus radicales surgissent du côté des principautés, où l'existence d'une classe politique rend possible la traduction pratique d'idéaux théoriques. Le terme générique de « Roumain » connaît une affirmation progressive au cours de la première moitié du XIXe siècle [5], en même temps que le développement du sentiment de patriotisme.

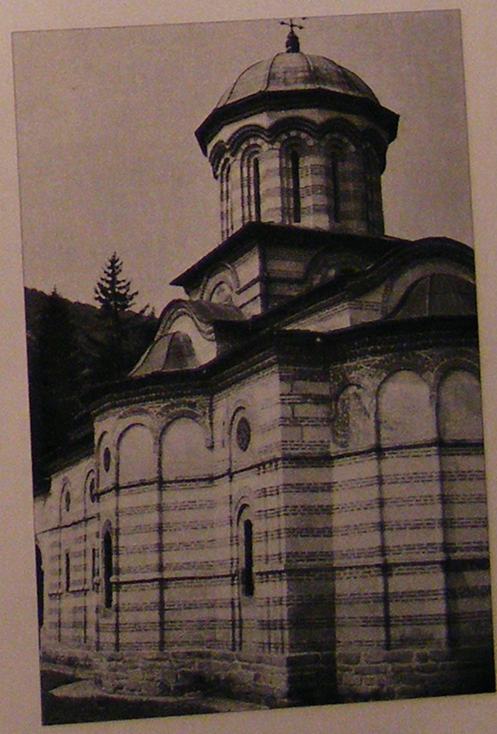
Les premiers pas vers l'émancipation se sont accomplis en pleine période de suzeraineté turque et, paradoxe supplémentaire, les Roumains redécouvrent les lumières de l'Europe « civilisée » grâce aux agents nommés par la Porte pour mieux les surveiller, les princes phanariotes [6]. Ces princes étrangers, qui avaient pour la plupart remplie la fonction de *drogman* (interprète officiel de la Porte) introduisent l'usage du français, langue de la diplomatie qu'ils maîtrisaient parfaitement : d'abord dans la haute société des principautés et, ensuite, dans l'enseignement des « académies princières » [7]. « Les yeux et les pensées de nos parents étaient tournés vers l'Orient, les nôtres sont braqués sur l'Occident », écrivait l'homme de lettres Alecu Russo [8].

L'introduction des pays roumains dans le grand circuit du commerce européen marque le début de l'ère bourgeoise en Valachie et en Moldavie. Copier et importer l'Europe occidentale chez soi n'était pas seulement une question de mode mais, surtout, une priorité d'ouverture vers le monde civilisé, c'était intégrer ce monde. Cet Occident convoité est censé leur fournir des enseignements afin d'échapper à la « barbarie orientale » [9], dans laquelle les Roumains se sentaient confinés par l'Histoire. Des enseignements, mais surtout des modèles, dont la France, la « grande sœur latine » ainsi qu'on l'appelait à l'époque, sera le modèle par excellence.

C'est en contact avec les idées éclairées du romantisme européen, avec la question des nationalismes qui agite l'Europe entière, que les Roumains comprennent la dimension de la conscience nationale et apprennent comment lutter pour affirmer leur identité. Depuis l'éveil des premiers sentiments nationaux jusqu'à l'officialisation de l'idéologie nationale, promue au rang de politique d'état dans les principautés unifiées, les Roumains ont parcouru un long chemin en traversant le XIXe siècle. À la fin de ce siècle, après avoir bâti leur premier État national, ils étaient enfin mûrs pour créer aussi un art national.

Quelques repères artistiques

Né de la modernité, le style national se voudra la continuation légitime de l'art traditionnel roumain. Pour le lecteur peu initié aux formes artistiques roumaines, voici une brève incursion dans la tradition locale (qui se structure autour de typologies ayant le plus influencé le style natio-

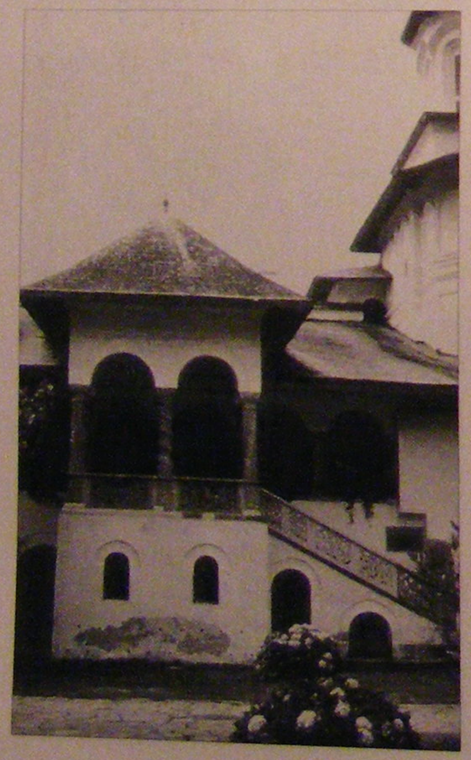


Ill. 1 : *Église du monastère de Cozia (1387-1388), Valachie.*

Ill. 2 :
Monastère de Hurezi (1690-1697). Valachie – aile de la résidence princière.

nal dans son évolution), suivie par sa contamination, voire supplantation, par les modes étrangères.

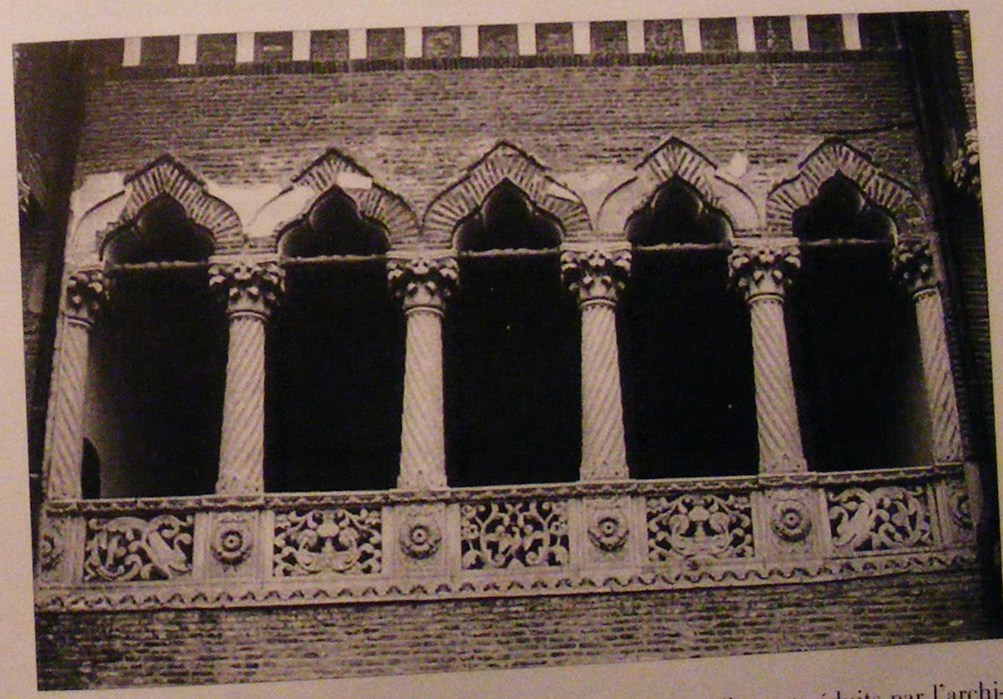
Les productions de l'art médiéval de Valachie et Moldavie présentent de nombreuses ressemblances, en puisant leurs formes dans un fond post-byzantin commun aux régions orthodoxes, tout en laissant chaque principauté développer au fil de siècles une expression bien distincte. Cette zone géographique possède les qualités d'un creuset, où se rencontrent plusieurs formules stylistiques et éléments



Ill. 3 :
Monastère de Hurezi – Foişor de Dionisie (1752-1753).

décoratifs, fondus dans une matrice spécifique à chacun des pays historiques roumains. L'art religieux valaque a toujours eu une préférence pour les modèles byzantins [ill. 1], de facture aulique ou monastique (Mont Athos). En fonction du milieu du prince, de ses relations de parenté, ou encore de son érudition, on peut rencontrer d'autres influences comme celles venues de Serbie, du monde turc ou d'horizons plus éloignés tel que la zone caucasienne. On a toujours considéré, depuis les débuts de l'histoire de l'art en Roumanie à la fin du XIXe siècle, que l'expression la plus accomplie de l'art valaque a été atteinte à l'époque du prince Constantin Brâncoveanu (1688-1714). Par extension, cette période d'épanouissement culturel couvre la deuxième moitié du XVIIe siècle et la première moitié du siècle suivant : elle se distingue par l'équilibre presque classique des compositions et par une décoration extrêmement riche, d'un goût baroque, influencé par l'art italien, soit directement soit filtré par l'interprétation ottomane. Deux siècles après, les créateurs du style national se laisseront impressionnés par cette architecture qui joue beaucoup avec l'alternance des vides et des pleins et affiche une volumétrie bien soulignée [ill. 2-3-6]. Quatre éléments font le trait distinctif de l'architecture valaque de la période : le porche (*pridvor*) d'origine vernaculaire, retrouvé dans tous les types d'architecture ; la loggia, d'importation italienne, et le *foişor*, souvent ouvert en haut d'un escalier extérieur, qui donnent leur note caractéristique aux palais des princes et des boyards ; enfin, la galerie ouverte. Il faut ajouter à ces éléments deux autres, connexes mais qui sont aussi employés indépendamment, pour décorer des façades aussi bien en architecture civile que religieuse – les colonnes et les arcatures, fréquemment ouvertes en accolade ou trilobées. Ajoutons encore une abondante décoration essentiellement végétale qui ponctue la composition architecturale, revêtant les

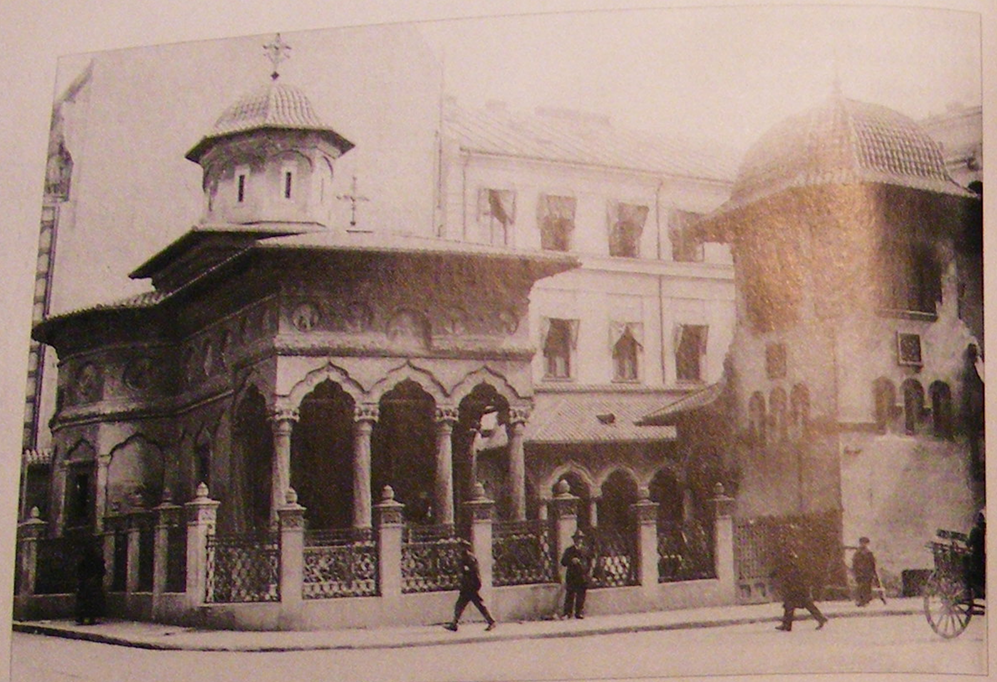
Ill. 4 :
Palais princier de Constantin Brâncoveanu, Mogosoaia (1702). Valachie.



Ill. 5 :
Palais princier de Constantin Brâncoveanu, Mogosoaia, Valachie – détail de la loggia.

balustrades du porche, de la loggia ou du *foişor*, les fûts de colonnes, etc.

L'influence de la grande architecture résidentielle brancovane se fait aussi ressentir en Moldavie. Mais les créateurs du style national ne s'intéressent que trop peu à l'architecture civile de Moldavie, même si cette dernière met en scène elle aussi des loggias et des galeries ouvertes. En revanche, ils sont séduits par l'architecture religieuse, notamment celle de l'époque de Stefan cel Mare (1457-1504). La Moldavie, plus ouverte aux influences du monde occidental – par le biais de la Transylvanie et de la Pologne – agrémente le fond byzantin d'éléments importés de cette partie du monde. L'art créé sous le prince Stefan cel Mare et sous ses succes-



Ill. 6 :
Église Stavropoleos, Bucarest (1724-1730), après la restauration d'Ion Mincu.

seurs directs consacre la décoration en céramique vernissée, d'ancienne origine balkanique, qu'il allie à des formes gothiques – encadrements des fenêtres et portails, contreforts, traitement du socle –, empruntées à l'architecture civile de Transylvanie par le biais de maîtres maçons [ill. 7]. Hormis ces éléments gothiques, signes caractéristiques de l'architecture moldave jusqu'à la fin du XVIIe siècle, l'emploi fréquent d'un appareil entièrement en brique, dû aux influences polonaises, donne un air distinctif aux édifices religieux.

L'autre tradition, celle du vernaculaire et de l'architecture paysanne, qui ne sera

Ill. 7 :
Église de l'Ascencion du monastère de Neamt (1497), Moldavie.

véritablement exploitée qu'ultérieurement, est tout aussi riche mais présente une image plus unifiée. La modeste maison paysanne comme la résidence plus importante partagent quelques typologies bien définies, dont les plus répandues sont celles de la maison basse et de la maison au rez-de-chaussée surélevé [ill. 8-9-10-11]. Ce dernier type, avec façade principale dominée par un *foişor* carré au-dessus de l'entrée de la cave, est aussi le plus abouti et, par conséquent, celui qui servira de modèle aux créateurs du style national. Humble ou somptueuse, l'habitation est toujours couverte de hautes toitures dont les lattes en bois constituent le matériau spécifique. Le même type de maison se retrouve tant à la campagne qu'à la ville qui, d'ailleurs, avec ses habitations isolées dans de vastes espaces de verdure, prend plutôt l'aspect d'un grand village.

En 1901, *La Construction moderne* consacre un vaste article [10] à l'architecture de Bucarest, s'attardant longuement sur les anciennes demeures de la capitale, avec leurs décorations élégantes rappelant « soit l'ornementation turque et arabe, soit l'ornementation byzantine du Mont Athos », pour conclure : « Mais aujourd'hui nous avons changé tout cela. Les constructions privées de Bucarest offrent actuellement, à peu près, les mêmes dispositions et les mêmes formes que celles des constructions de l'Europe occidentale. Elles s'inspirent des constructions d'Italie, d'Allemagne et de France, surtout de France » [11].

Effectivement, au début du XXe siècle, la capitale du royaume roumain était parée d'architectures importées d'Europe occidentale. Être à la mode signifiait forcement être moderne. C'était le corollaire de l'occidentalisation de la société roumaine.

Le processus d'ouverture vers le monde occidental avait entraîné l'importation des différents courants artistiques, perçue comme un signe d'émancipation et d'intégration dans cette Europe civilisée. Cet engouement pour l'art occidental s'est précisé peu à peu au cours du XVIIIe

Ill. 8 :
Maison de Chiojdu Mic (Buzau, Moldavie) – Musée du Village, Bucarest.

siècle, par le biais des deux foyers d'irradiation : d'une part, Istanbul et, d'autre part, l'expérience russe dont l'influence sur l'art moldave était très présente depuis le XVIIe siècle. De leur côté, les boyards roumains circulent de plus en plus souvent en Europe vers la fin du XVIIIe siècle, découvrant par eux-mêmes les courants artistiques occidentaux. Cette haute société en plein essor décide d'importer directement des artistes pour s'offrir la culture dont ils sont épris. À côté des peintres itinérants – venant du monde germanique et d'Italie – qui pratiquent le nouveau genre à la

Ill. 9 :
Maison de Ceauru (Gorj, Olténie) – Musée du Village, Bucarest.

Ill. 10 : *Cula Greceanu (XVIIIe siècle), Maldaresti (Vîlcea).*

mode du portrait, un grand nombre d'ingénieurs, d'architectes et même de simples maçons étrangers vient travailler dans les principautés. D'une part, ils sont attirés par le goût des boyards et de la bourgeoisie pour les demeures « maçonnées », comme on disait à l'époque, donc à l'occidentale ; d'autre part, par le développement important des villes qui nécessitent un travail spécialisé.

En matière d'architecture, les premiers exemples de l'influence occidentale se rangent tous sous le signe du néo-classicisme. Notons que le terrain n'était pas complètement vierge : surtout en Moldavie, les relations entre les Églises orthodoxes roumaine et russe avaient facilité la pénétration des formes classiques, ce qui explique pourquoi les édifices religieux ont été les premiers bâtis selon les nouveaux principes. Très vite, le néo-classicisme est adopté également pour les résidences des princes et boyards. L'élévation à Bucarest en 1822 du fastueux palais néo-classique, du moins pour la région et l'époque, au bénéfice du prince Grigore IV Ghica, donne le ton de ce style architectural qui va se généraliser rapidement. Progressivement, le néo-classicisme fera recette en Roumanie : au commencement, il est réservé aux grandes résidences élégantes – employé de façon plus soignée, proche des sources –, pour se vulgariser voire s'abâtardir plus tard dans les petites maisons urbaines. Il deviendra l'emblème de la modernisation et son succès sera tel qu'il sera assimilé à l'image nationale. Dans les documents de l'époque, on qualifie les bâtiments néo-classiques d'« édifice public qui satisfait aujourd'hui la fierté nationale de la Roumanie », ou encore

Ill. 11 : *Maison Hagi Prodan (1785), Ploiesti – façade sur cour.*

de « construction destinée à la gloire nationale » [12].

Parallèle à la diffusion du néo-classicisme, apparaît en Roumanie une architecture à coloration romantique. Dans la version du *Rundbogen* allemand ou dans celle d'un néo-gothique de fantaisie, le romantisme trouve ses adeptes. L'un des plus fervents sera Gheorghe Bibescu (1842-1848), prince de la Valachie qui, secondé par l'architecte Johann Schlatter, érige tout un ensemble d'architecture romantique : il entame la construction d'un palais à Bucarest (jamais achevé, en raison de l'avènement de la révolution de 1848) et transforme plusieurs grands monastères médiévaux valaques en résidences d'été aux allures de châteaux fantastiques [13].

Somme toute, en dépit de cette effervescence constructive, la ville roumaine de la première moitié du XIXe siècle conserve son air oriental et patriarcal de grand village à la croissance organique. Cette image pittoresque enchante, certes, mais elle ne correspond plus à la volonté de modernisation. En 1830 est créée la Commission pour l'embellissement et de rectification de la ville qui mène une activité parallèle à celle de la commission élaborant le Règlement organique. Un an plus tard est votée la première législation concernant la construction dans la ville, dite « Arrêt pour l'embellissement de la ville de Bucarest » [14]. L'architecture dans la ville est aussi réglementée de près, les anciennes formes orientalisantes du vernaculaire sont bannies en faveur de l'esthétique occidentale, ce qui montre clairement la détermination de changement. Ainsi, le très oriental *sacnasi* (appelé encore *cicma*) avait été interdit, pour des raisons fonctionnelles et esthétiques, successivement par des décrets princiers de 1804, 1824 et 1826 ; en revanche, l'utilisation du balcon avait été encouragée : « Le balcon représentant quelque chose de très différent par rapport à la *cicma* [...] il ornemente et embellit la ville, ainsi qu'on peut voir dans les plus grandes et plus belles villes de l'Europe » [15].

Déjà avant l'Union de 1859, les capitales des principautés affichent des prétentions de villes occidentales. Mais la véritable campagne de constructions publiques est enclenchée juste après l'acte d'unification des deux principautés, afin d'ériger les grands équipements dont le pays et sa nouvelle capitale Bucarest avaient besoin. On ne se contente plus maintenant de pâles copies et l'État envoie ses boursiers étudier les beaux-arts dans les plus prestigieux établissements européens. Paris est la destination privilégiée vers laquelle se dirigent d'abord les élèves peintres, heureux lauréats du prix du Concours de Paris, calqué d'après le Prix de Rome [16]. En attendant que les premiers architectes roumains se forment, eux aussi à Paris, l'État fait appel à des architectes étrangers réputés, censés lui bâtir une image prestigieuse. La montée sur le trône de la Roumanie du prince Carol Ier tranche nettement en faveur du grandiose style Beaux-Arts français. Sachant que le prince allemand était plus qu'un habitué du cercle de Napoléon III [17], dont il admire les accomplissements en matière d'apparat, on comprend facilement pourquoi il choisit ce style comme architecture officielle du nouvel État roumain. C'est l'époque des grands travaux d'architecture, lorsque la Roumanie bâtit ses institutions à l'aide d'architectes français : Paul Gotereau [18], Albert Galeron [19], Louis Blanc [20], Albert Ballu [21], Marie-Joseph Cassien-Bernard [22], etc. À cette image de prestige collaborent également plusieurs des premiers architectes roumains formés à l'étranger, comme Alexandru Orascu (premier diplômé [23]), Alexandru Savulescu [24], Dimitrie Maimarolu [25], Ioan D. Berindei [26], Filip Montoreanu. Même Ion Mincu, le créateur en titre du style national, s'avère un très bon praticien du style Beaux-Arts qu'il exerce sous la contrainte du goût du public. Car, comme l'observe très bien la revue française *La Construc-*

tion moderne: « [le corps d'architectes roumains] a dû jusqu'à présent se faire l'esclave du snobisme de ses clients. L'aristocratie roumaine, très voyageuse, imbue de l'apparence extérieure des constructions étrangères, a voulu avoir dans son pays des constructions revêtues du même aspect » [27].

Quel visage pour l'identité nationale ? Histoire, folklore et amour de la patrie

■ Le processus de formation identitaire de la nation roumaine pourrait apparaître au lecteur avisé comme un modèle « ruritarien » [28]. L'abondance et la pertinence problématique de l'historiographie récente du nationalisme pervertissent les acquis de cette masse d'études dans un outil à risque pour les futurs utilisateurs. Nous prenons, néanmoins, ce risque pour montrer comment a été façonné ce visage de l'identité roumaine.

Le XIXe siècle représente pour les Roumains, comme pour d'autres nations d'Europe, le siècle de l'Histoire. À l'aube d'un monde qui reconfigure ses repères (y compris sa relation avec le temps et l'espace), les Roumains ont besoin d'étudier leur histoire non seulement pour mieux se connaître, mais surtout pour mieux se faire connaître. *Les idées sur la philosophie de l'histoire et de l'humanité* de Herder (traduit en 1834 par Edgar Quinet), qui rangeait les Valaques parmi les peuples devenus « informes », avait défié les jeunes patriotes moldo-valaques qui se sont fait un devoir d'honneur de l'étude de leur propre histoire [29].

L'idée fondamentale, qui se transmettra aussi aux générations suivantes, sera celle des origines : latines et daces. Dans cette lignée paraît en 1812 *Istoria pentru începuturile românilor în Dacia* (*Histoire des origines des Roumains en Dacie*) de Petru Maior, issu de l'École d'Ardeal, ouvrage qui a joué un rôle essentiel dans l'éducation patriotique et politique de plusieurs militants marquants de l'idée nationale ; en 1818, *Istoria Daciei* (*Histoire de la Dacie*) de Dionisie Fotino et, deux ans plus tard, *Despre origina românilor* (*Sur l'origine des Roumains*) de Nicolae Rîmniceanu. Durant les décennies suivantes, les Roumains se préoccupent aussi de faire connaître aux étrangers le passé de leur pays. Ainsi, Mihai Anagnosti publie en 1837 à Paris le premier texte, écrit par un Roumain, sur la Moldavie et la Valachie ; la même année, l'historien Mihail Kogalniceanu publie le premier volume de son ample *Histoire de la Valachie, de la Moldavie et des Valaques transdanubiens*, qu'il fait paraître en français à Berlin [30].

Ce dernier, futur homme d'État et figure remarquable de la Roumanie moderne, annonce une nouvelle génération d'historiens : vers la moitié du siècle et juste après, les recherches gagnent en crédibilité scientifique, tandis que les Roumains s'adonnent aux études d'histoire dans les grandes universités d'Europe. En ces années précédant l'unification des principautés, la presse devient la scène privilégiée des militants pour l'identité et l'unité nationale, qui y prônent leur profession de foi à travers des études sur l'histoire des Roumains. Car, à cette époque et même plus tard, comprendre et écrire sur l'histoire de la nation tient du devoir patriotique.

Pour que la leçon d'histoire soit encore plus efficace, les artistes s'impliquent, eux aussi, dans ce vaste chantier de construction nationale. La littérature et la peinture mettront en scène le sentiment national, créant ainsi la première expression de l'identité nationale roumaine : les écrivains nourrissent leur plume des riches pages de l'histoire roumaine et les peintres donnent un visage aux illustres héros du passé. Leur démarche appliquée est saluée par les tribuns de l'idéologie nationale : « [Ce fait] représente une œuvre nationale, même patriotique » [31].

L'évolution accomplie par ces deux arts en moins de cinquante ans avait été plus que spectaculaire : presque inexistants au début du siècle (quelques poésies maladroites composées par des boyards érudits et une prééminence de la peinture religieuse), ils affichent vers 1850 une production abondante, bâtie toute entière autour de la problématique nationale. Nonobstant, si les sujets sont roumains, la recette est étrangère ; autrement dit, on exalte l'amour pour la patrie roumaine dans un langage emprunté aux modèles artistiques occidentaux. Les deux facettes du répertoire romantique – l'Histoire et la Nature – se retrouvent toutes les deux dans la thématique roumaine, avec une nette préférence pour les sujets historiques, plus aptes à éveiller de nobles sentiments patriotiques. Écrivains et peintres, tous recourent à l'histoire. Mais s'ils ressuscitent le passé à travers leurs œuvres, ils le font afin de mieux construire l'avenir. « Ce que je te souhaite ma douce Roumanie, mon pays de gloire, mon pays d'amour [...] à ton fier passé un avenir pareillement fier », invoquait dans ses vers le poète national Mihai Eminescu.

Autre élément essentiel du patrimoine identitaire, les monuments du passé, dont le poids symbolique, surtout quand ils sont en ruine, est doublement exploité : d'un côté, ils sont évocateurs des héros et triomphes anciens, de l'autre, ils exaltent les beaux paysages de la patrie. Ils se prêtent à l'allégorie aussi bien qu'à la description d'après nature et, en même temps, ils apportent un premier regard de reconnaissance de l'architecture ancienne.

L'érudit moldave Gheorghe Asachi, qui avait en outre acquis des connaissances d'architecture durant ses études à l'étranger, est un précurseur de l'intérêt pour les monuments des temps passés [32] : il entreprend en 1835 et puis en 1838 deux voyages dans sa Moldavie natale, s'appliquant à noter dans son journal des informations, plutôt lapidaires, sur les vieilles bâtisses – monastères, églises et châteaux – rencontrées sur le chemin. Mais Asachi ne fait bénéficier ses contemporains de ces deux voyages d'études que beaucoup plus tard, en ne les publiant qu'en 1871 (*Calendarul pentru Români pe anul 1871*) et 1872 (*Almanahul de învatatura si petrecere ilustrat cu stampe*, publié à Iasi) : ainsi, ne peut-on pas juger de leur impacte sur les intellectuels moldaves durant les années 1830-1840.

La poésie s'empare la première des vertus évocatrices des monuments anciens. Les romantiques font revivre les heures de gloire de l'histoire à travers les vestiges du passé. Le maître incontesté sera Grigore Alexandrescu, auteur non seulement de nombreux poèmes, mais aussi d'une très pittoresque relation de voyage entrepris dans la riche province d'Olténie, voyage qui lui inspire tous ses vers historiques. Ce récit n'est qu'une prise de possession de la nature « naturelle » et « culturelle » de la patrie, un exercice patriotique qui n'a aucune prétention scientifique, le poète s'avouant « simple spectateur de la nature sauvage et admirateur des héros qui ont fondé ces sacrés bâtisses » [33].

Ce penchant « lyrique » prépare le terrain pour une véritable prise de conscience et, après l'Union de 1859, les monuments historiques gagnent toute leur valeur de symboles de l'identité nationale. Le gouvernement s'applique et adopte en 1860 les premières mesures pour la conservation des monuments historiques, en nommant quatre commissaires pour prendre en charge plusieurs départements du pays [34]. Après quatre ans, ce minutieux travail est interrompu, probablement pour des causes financières, mais ses résultats sont déjà extrêmement riches. Deux des commissaires, l'historien Alexandru Odobescu et le major Dimitrie Pappazoglu (qui était aussi collectionneur amateur) avaient pensé amener un artiste avec eux pour reproduire les monuments étudiés. En rentrant, le major publie une série de

lithographies exécutées par Carol Isler, tandis qu'Odobescu sort un *Album arheologic si pitoresc* (*Album archéologique et pittoresque*), illustré d'une centaine de planches dont l'auteur est le Suisse Henri Trenk. La valeur documentaire de cet ouvrage était indéniable car, déjà à l'époque, la plupart des monuments reproduits menaçaient de disparaître.

Ce travail sera doublé par d'autres initiatives. Le peintre Gheorghe Tattarescu demande en 1860 au gouvernement la permission d'entreprendre « un voyage artistique à tous les monastères du pays, pour copier tout ce qu'il y a d'antique, costumes, portraits, coutumes, etc., parce que le temps et le manque de soin les détruisent et qu'à cette occasion on va faire une collection précieuse autant pour le pays que pour les artistes peintres qui se chargeront des peintures aux sujets nationaux »[35]. Le gouvernement accepte et le peintre entame son laborieux voyage, pendant lequel il exécute plusieurs dessins et aquarelles qu'il recueillit dans un *Album National* (*Album national*), qui ne sera hélas jamais publié[36]. En 1865, le directeur de la toute nouvelle École des beaux-arts de Iasi, Gheorghe Panaitescu-Bardasare, est chargé par le gouvernement de reproduire les tableaux votifs et les objets liturgiques des célèbres monastères de Bucovine[37]. En 1866, le photographe et peintre Carol Popp de Szathmary fait, sur commande de Carol Ier, des photographies de plusieurs édifices. Ce dernier est aussi l'auteur de *Albumul Românei* (*Album de la Roumanie*), qui rassemble des chromolithographies d'après des anciens monuments (églises et monastères) et des costumes populaires[38].

Si tous ces dessins, gravures, aquarelles et photographies forment un premier *corpus* d'images sur les monuments historiques du pays, l'époque est également aux premières descriptions, plus ou moins scientifiques, de ces témoins du passé. Alexandru Odobescu s'adonne à une analyse détaillée de plusieurs églises et monastères dans un récit empreint d'une vision romantique[39]. Les textes d'Odobescu ont, certes, des carences, tant en matière de connaissances qu'en appropriation du vocabulaire, mais ils représentent une première tentative d'histoire de l'art. L'intérêt pour les témoins du passé est tel que l'historien Vasile A. Urechia prend la décision de publier dans *Buletinul Instructiunii Publice* (*Bulletin de l'Instruction publique*), qu'il dirige entre 1865 et 1868, toutes les découvertes en matière de vestiges antiques, broderies, inscriptions, objets liturgiques, fresques et portraits votifs des princes dans les églises et monastères[40], contribuant ainsi au développement de l'historiographie roumaine de l'art. En même temps, le gouvernement ouvre le premier chantier de restauration[41], ce qui prouve une évolution des mentalités. L'édifice ancien, objet d'un intérêt curieux, devient monument historique, partie précieuse d'un patrimoine qu'il faut protéger.

L'autre visage de la tradition est celui de l'art populaire et du folklore. Dans toute l'Europe, le monde rural suscite une attention soutenue au cours du XIXe siècle. Le siècle des nations est aussi le siècle des peuples : on découvre maintenant la civilisation rurale en tant que degré zéro de la culture, toujours trop cosmopolite pour être véritablement nationale[42]. L'Europe romantique prône l'État national en tant que concept fondamental et définit la nation comme une communauté de culture et d'origine, dont la construction symbolique se fait à travers la recherche de ce qui constitue l'âme d'un peuple[43]. À côté de l'histoire, la culture rurale – en tant que l'expression la plus directe de l'esprit national – éveille intérêt et passion dans tous les pays d'Europe, de l'érudit au collectionneur.

Comme ailleurs en Europe, en Roumanie, les premiers pas vers la découverte du monde rural se font aussi par le biais de la littérature populaire. Notons

que le folklore roumain a eu aussi ses admirateurs à l'étranger, comme les frères souabes, Albert et Arthur Schott, qui, sous le patronage des célèbres frères Grimm, publient en 1845 un recueil de « contes valaques »[44]. D'une part, l'influence et l'impulsion des étrangers ; d'autre part, la plaidoirie des poètes au début du XIXe siècle en faveur de la langue roumaine stimulent l'attention pour les extraordinaires richesses de la poésie populaire. Dans le sillage des théoriciens nationalistes de l'époque, l'historien révolutionnaire Nicolae Balcescu appelait la poésie populaire « l'archive des peuples » et quand l'écrivain Alecu Russo s'interrogeait, de manière rhétorique : « où puis-je bien trouver la roumanité pour mieux comprendre le génie roumain ? », il connaissait déjà la réponse – dans la création populaire[45]. Se promenant à la campagne un jour de fête villageoise, sans doute à la recherche des trésors cachés car il était également un collectionneur passionné, Alecu Russo a la révélation de l'identité nationale en regardant les paysans : « Jusque-là je doutais que les Roumains fussent une nation homogène, je les croyais les membres d'une colonie cosmopolite moderne. [...] Tandis qu'il chante [le paysan qui chante des balades anciennes à la fête], une nationalité toute entière jaillit souveraine de la voix, du type, du costume, de la chanson de cet homme. Lorsqu'il a terminé le doute a fui mon esprit. Je suis convaincu qu'il existe une nationalité roumaine, un génie roumain ». Preuve du génie roumain, la poésie et la chanson populaires sont aussi les plus anciens chroniqueurs de ce peuple : « Plusieurs siècles les colons de Trajan n'ont pas eu d'autres historiens que les *lautari*[46]. Les *lautari*, ces troubadours des Roumains, ont préparé la voie de l'histoire nationale »[47], affirmait l'historien Vasile A. Urechia. Alexandru Odobescu, s'était lui aussi penché sur la poésie populaire, l'utilisant justement comme source documentaire pour ses études sur l'historie du peuple roumain[48].

Mais, dans une société qui cherche obstinément l'émancipation, qui essaie à tout prix de moderniser, la culture populaire apparaît aussi comme le dernier refuge du pittoresque : « M. Szathmary s'occupe dans ce moment à rassembler tous les éléments pour un album destiné à garder le souvenir des moments qui disparaissent, des mœurs qui se transforment et des pittoresques costumes qui font place à la queue de pie uniforme de la civilisation moderne [...] Les mœurs autochtones et les costumes nationaux ont disparu de la haute société. Un salon de Bucarest ressemble beaucoup à un salon de Paris. C'est pourquoi M. Szathmary n'est pas allé chercher ses modèles là-bas. Il les a trouvés dans les faubourgs et à la campagne, parmi les paysans et les gens simples et son art n'a rien perdu en descendant ainsi dans ces zones, ultime refuge du pittoresque », écrivait Ulysse de Marsillac[49].

Comme d'habitude, les étrangers sont les premiers à découvrir les attraits du monde rural, ce qui est tout à fait naturel, car ils le regardent avec la curiosité vive du voyageur, découvrant en lui des fantasmes exotiques. C'est en partie grâce à ces voyageurs, que les Roumains arrivent à apprécier, eux aussi, leur art populaire. Le roi Carol Ier en personne, lui aussi un étranger, avait été à l'origine de plusieurs travaux de Szathmary. En bon souverain, Carol Ier s'identifie à sa patrie d'adoption et, par conséquent, à sa nation. Ainsi, il s'érige en protecteur des monuments anciens et en admirateur de l'art populaire : il demande à ses conseillers en la matière, parmi lesquels le major Pappazoglu, d'acquérir dans les foires traditionnelles des objets pour la collection royale[50].

Des lithographies, l'art populaire entrera progressivement dans les compositions des peintres roumains. Ceux-ci puisent directement dans sa charge symbolique, l'utilisant dans des tableaux allégoriques où le costume populaire est un étendard des revendications politiques

et un signe de l'identité nationale. Ainsi, le peintre révolutionnaire Constantin Daniel Rosenthal est le premier à incarner la Roumanie dans une belle paysanne qui porte fièrement son magnifique costume.

La photographie ethnographique et la peinture exaltent la vie rurale, transformant le paysan en un être mythique et idyllique à la fois. La haute société s'entiche de cet univers, tant pour ses vertus pittoresques – il est dépeint comme un havre bucolique – que pour celles morales – il est emblème de l'identité nationale – et les dames des élites adoptent allégrement le costume populaire. Bien évidemment, l'habit était rendu plus précieux pour ces dames de la haute société qui passaient des commandes spéciales pour les blouses et les jupes brodées avec une profusion de paillettes, de fil d'or et d'argent. L'engouement de la reine Elisabeta même pour le costume populaire en rend la mode encore plus répandue : elle élève ce vêtement au rang de vêtement de cour, en demandant à ses dames d'honneur de le porter régulièrement. Robert Scheffer, qui a été de 1886 à 1891 son secrétaire et son bibliothécaire, relate : « Je la retrouvais assez tôt dans son boudoir, souvent encore dans son négligé pittoresque ou déjà habillée dans le costume roumain, habituel pour les dames [d'honneur] du château de Peles » [51]. La reine, qui chérissait les arts et s'était trouvée le nom de plume de Carmen Sylva, avait souvent tiré son inspiration de la littérature populaire pour écrire ses propres œuvres.

Découvrir les vrais trésors de l'art populaire de son pays d'adoption puis les répandre dans toute la société roumaine représentait une préoccupation constante pour la reine : « L'industrie nationale ménagère [...] avec ses précieux éléments anciens d'ornementation roumaine, est soutenue et encouragée par son exemple gracieux, exemple que la Princesse de Roumanie suit avec le même amour et faveur » [52]. Effectivement, l'exemple de la reine Elisabeta et ses encouragements stimulent les dames de la bonne société roumaine qui se font un devoir de diffuser les modèles de la belle broderie paysanne à travers des cercles de broderie et des cours de travaux manuels dans toutes les écoles de filles. En appréciant leur passion et leur travail, Léo Claretie avait écrit : « La Roumanie est le pays des fées de l'aiguille. Dans les écoles, les ateliers, les ouvroirs, les salons des dames de la société, j'ai vu des merveilles d'art d'invention, d'exécution » [53]. Plusieurs sociétés féminines de bienfaisance – quelques-unes affublées de noms allégoriques, comme « L'Abeille » ou « La Fourmi » – sont créées, alliant dans leurs programmes éducation esthétique et éducation morale. Leur but principal est de donner « une impulsion pour le travail artistique des villages » et aider les femmes à gagner honnêtement leur vie en restant à la campagne [54]. À l'Exposition internationale de Berlin de 1912, le catalogue de la section roumaine s'ouvre sur une photographie de la reine, habillée en costume national et assise devant un métier à tisser, image légendée : « L'avenir du pays c'est la femme qui le tisse » [55].

Discours national

■ Culture et Politique règlent ensemble l'établissement de l'image identitaire. Instrument essentiel pour la future politique d'État qu'adoptera la nouvelle Roumanie unifiée et indépendante, le discours national s'affine de plus en plus tout au long de la seconde moitié du XIXe siècle.

L'Histoire sera sans doute le domaine le plus efficace pour structurer l'identité nationale. On construit l'histoire nationale afin de forger l'identité. Première inquiétude des historiens : trouver le concept capable de suggérer l'unité du peuple roumain dans son entier, afin de transgresser les vieilles notions, encore en usage, de « valaque », « moldave », « transylvain » et ainsi de suite. Première solution : à une époque où le nom de Roumanie n'existait pas encore, le seul symbole apte à couvrir entièrement l'espace roumain était celui de la Dacie antique [56]. De nombreuses publications de la période l'utilisent dans leurs titres – *Dacia literara* (*La Dacie littéraire*), *Magazin istoric pentru Dacia* (*Magazine historique pour la Dacie*), *Dacia viitoare* (*La Dacie future*) – pour souligner la composante nationale de leur programme.

Le terme de « Roumanie », dont l'utilisation relève aujourd'hui de l'évidence même est, en fait, une invention tardive. Formulé au XVIIIe siècle par un historien saxon, Martin Felmer, et employé ensuite en 1816 par Dimitrie Philippide, historien grec établi en Valachie (qui écrit *Histoire de la Roumanie et géographie de la Roumanie* [57]), il s'impose plutôt difficilement. Et, même en réussissant son entrée, le terme ne désignera au début que les principautés – la « Petite Roumanie » [58]. L'adjectif utilisé pour parler du peuple habitant ces territoires connaîtra le même sort. Les dossiers d'inscription des élèves roumains à la section d'architecture de l'École des beaux-arts de Paris reflètent bien ce dilemme linguistico-politique. À côté du terme de « Roumanie », qui s'impose assez tôt (déjà pour des étudiants nés dans les premières décennies du siècle), persiste toujours l'ancien « Valachie » (même dans des dossiers plus tardifs [59]). Persistance qui montre un tâtonnement compréhensible pour une société qui cherche à établir ses marques : toujours attachée à ses réalités historiques, elle veut entrer dans une modernité politique.

Le thème récurrent de l'historiographie roumaine du XIXe siècle sera sans doute celui de l'unité nationale. Nicolae Balcescu est le premier à traiter l'histoire médiévale des trois pays roumains comme une seule histoire nationale. Son livre, *Istoria Românilor supt Mihai Voda Viteazul* (*Histoire des Roumains sous le prince Mihai le Brave*) réécrit l'histoire en clé unioniste : l'unité nationale devient ainsi « le rêve le plus cher des princes roumains », tandis que Mihai Viteazul (1593-1601) reçoit les galons de héros unificateur.

C'est l'époque des grands héros de la nation et toute l'histoire des Roumains est écrite à travers leurs illustres exploits. Après l'inauguration de l'Athénée roumain, considéré comme un véritable temple de la culture roumaine – ce qui explique d'ailleurs sa forme de temple circulaire, suggérée à l'architecte français Albert Galeron par Alexandru Odobescu –, l'historien rêve d'une fresque digne d'orner l'intérieur de cet imposant édifice [60]. Le choix du sujet de la fresque relève d'une vision symbolique : la composition est une vaste allégorie dont le pouvoir rhétorique réside dans le rassemblement de tous les acteurs qui ont forgé l'identité du peuple roumain. Comme sur une vaste scène se succèdent, par ordre chronologique, tous les grands héros nationaux avec à l'arrière-plan leurs victoires (notamment contre les Turcs), ainsi que les monuments les plus fameux de leur règne. Ajoutant au caractère symbolique, l'empereur roman Trajan et le prince unificateur Mihai Viteazul auraient dû se faire face, comme dans un dialogue à travers les siècles. La rhétorique de la fresque d'Odobescu concentre en elle toute la démarche de l'historiographie roumaine à la fin du XIXe siècle, qui fait de l'histoire nationale une longue traversée victorieuse depuis « la morne pénombre des bois ancestraux des temps préhistoriques », vers « les horizons qui s'éclairent : les Roumains marchent vers l'aube d'une nouvelle vie nationale » [61].

La Roumanie à l'Exposition universelle de 1867 à Paris

L'année 1867 marque la première participation de la Roumanie à une Exposition universelle et dès lors le pays sera présent dans presque toutes les manifestations du genre. L'importance de cette première participation est double : d'une

et un signe de l'identité nationale. Ainsi, le peintre révolutionnaire Constantin Daniel Rosenthal est le premier à incarner la Roumanie dans une belle paysanne qui porte fièrement son magnifique costume.

La photographie ethnographique et la peinture exaltent la vie rurale, transformant le paysan en un être mythique et idyllique à la fois. La haute société s'entiche de cet univers, tant pour ses vertus pittoresques – il est dépeint comme un havre bucolique – que pour celles morales – il est emblème de l'identité nationale – et les dames des élites adoptent allégrement le costume populaire. Bien évidemment, l'habit était rendu plus précieux pour ces dames de la haute société qui passaient des commandes spéciales pour les blouses et les jupes brodées avec une profusion de paillettes, de fil d'or et d'argent. L'engouement de la reine Elisabeta même pour le costume populaire en rend la mode encore plus répandue : elle élève ce vêtement au rang de vêtement de cour, en demandant à ses dames d'honneur de le porter régulièrement. Robert Scheffer, qui a été de 1886 à 1891 son secrétaire et son bibliothécaire, relate : « Je la retrouvais assez tôt dans son boudoir, souvent encore dans son négligé pittoresque ou déjà habillée dans le costume roumain, habituel pour les dames [d'honneur] du château de Peles » [51]. La reine, qui chérissait les arts et s'était trouvée le nom de plume de Carmen Sylva, avait souvent tiré son inspiration de la littérature populaire pour écrire ses propres œuvres.

Découvrir les vrais trésors de l'art populaire de son pays d'adoption puis les répandre dans toute la société roumaine représentait une préoccupation constante pour la reine : « L'industrie nationale ménagère [...] avec ses précieux éléments anciens d'ornementation roumaine, est soutenue et encouragée par son exemple gracieux, exemple que la Princesse de Roumanie suit avec le même amour et faveur » [52]. Effectivement, l'exemple de la reine Elisabeta et ses encouragements stimulent les dames de la bonne société roumaine qui se font un devoir de diffuser les modèles de la belle broderie paysanne à travers des cercles de broderie et des cours de travaux manuels dans toutes les écoles de filles. En appréciant leur passion et leur travail, Léo Claretie avait écrit : « La Roumanie est le pays des fées de l'aiguille. Dans les écoles, les ateliers, les ouvroirs, les salons des dames de la société, j'ai vu des merveilles d'art d'invention, d'exécution » [53]. Plusieurs sociétés féminines de bienfaisance – quelques-unes affublées de noms allégoriques, comme « L'Abeille » ou « La Fourmi » – sont créées, alliant dans leurs programmes éducation esthétique et éducation morale. Leur but principal est de donner « une impulsion pour le travail artistique des villages » et aider les femmes à gagner honnêtement leur vie en restant à la campagne [54]. À l'Exposition internationale de Berlin de 1912, le catalogue de la section roumaine s'ouvre sur une photographie de la reine, habillée en costume national et assise devant un métier à tisser, image légendée : « L'avenir du pays c'est la femme qui le tisse » [55].

Discours national

■ Culture et Politique règlent ensemble l'établissement de l'image identitaire. Instrument essentiel pour la future politique d'État qu'adoptera la nouvelle Roumanie unifiée et indépendante, le discours national s'affine de plus en plus tout au long de la seconde moitié du XIXe siècle.

L'Histoire sera sans doute le domaine le plus efficace pour structurer l'identité nationale. On construit l'histoire nationale afin de forger l'identité. Première inquiétude des historiens : trouver le concept capable de suggérer l'unité du peuple roumain dans son entier, afin de transgresser les vieilles notions, encore en usage, de « valaque », « moldave », « transylvain » et ainsi de suite. Première solution : à une époque où le nom de Roumanie n'existait pas encore, le seul symbole apte à couvrir entièrement l'espace roumain était celui de la Dacie antique [56]. De nombreuses publications de la période l'utilisent dans leurs titres – *Dacia literara* (*La Dacie littéraire*), *Magazin istorie pentru Dacia* (*Magazine historique pour la Dacie*), *Dacia viitoare* (*La Dacie future*) – pour souligner la composante nationale de leur programme.

Le terme de « Roumanie », dont l'utilisation relève aujourd'hui de l'évidence même est, en fait, une invention tardive. Formulé au XVIIIe siècle par un historien saxon, Martin Felmer, et employé ensuite en 1816 par Dimitrie Philippide, historien grec établi en Valachie (qui écrit *Histoire de la Roumanie et géographie de la Roumanie* [57]), il s'impose plutôt difficilement. Et, même en réussissant son entrée, le terme ne désignera au début que les principautés – la « Petite Roumanie » [58]. L'adjectif utilisé pour parler du peuple habitant ces territoires connaîtra le même sort. Les dossiers d'inscription des élèves roumains à la section d'architecture de l'École des beaux-arts de Paris reflètent bien ce dilemme linguistico-politique. À côté du terme de « Roumanie », qui s'impose assez tôt (déjà pour des étudiants nés dans les premières décennies du siècle), persiste toujours l'ancien « Valachie » (même dans des dossiers plus tardifs [59]). Persistance qui montre un tâtonnement compréhensible pour une société qui cherche à établir ses marques : toujours attachée à ses réalités historiques, elle veut entrer dans une modernité politique.

Le thème récurrent de l'historiographie roumaine du XIXe siècle sera sans doute celui de l'unité nationale. Nicolae Balcescu est le premier à traiter l'histoire médiévale des trois pays roumains comme une seule histoire nationale. Son livre, *Istoria Românilor supt Mihai Voda Viteazul* (*Histoire des Roumains sous le prince Mihai le Brave*) réécrit l'histoire en clé unioniste : l'unité nationale devient ainsi « le rêve le plus cher des princes roumains », tandis que Mihai Viteazul (1593-1601) reçoit les galons de héros unificateur.

C'est l'époque des grands héros de la nation et toute l'histoire des Roumains est écrite à travers leurs illustres exploits. Après l'inauguration de l'Athénée roumain, considéré comme un véritable temple de la culture roumaine – ce qui explique d'ailleurs sa forme de temple circulaire, suggérée à l'architecte français Albert Galeron par Alexandru Odobescu –, l'historien rêve d'une fresque digne d'orner l'intérieur de cet imposant édifice [60]. Le choix du sujet de la fresque relève d'une vision symbolique : la composition est une vaste allégorie dont le pouvoir rhétorique réside dans le rassemblement de tous les acteurs qui ont forgé l'identité du peuple roumain. Comme sur une vaste scène se succèdent, par ordre chronologique, tous les grands héros nationaux avec à l'arrière-plan leurs victoires (notamment contre les Turcs), ainsi que les monuments les plus fameux de leur règne. Ajoutant au caractère symbolique, l'empereur roman Trajan et le prince unificateur Mihai Viteazul auraient dû se faire face, comme dans un dialogue à travers les siècles. La rhétorique de la fresque d'Odobescu concentre en elle toute la démarche de l'historiographie roumaine à la fin du XIXe siècle, qui fait de l'histoire nationale une longue traversée victorieuse depuis « la morne pénombre des bois ancestraux des temps préhistoriques », vers « les horizons qui s'éclairent : les Roumains marchent vers l'aube d'une nouvelle vie nationale » [61].

La Roumanie à l'Exposition universelle de 1867 à Paris

L'année 1867 marque la première participation de la Roumanie à une Exposition universelle et dès lors le pays sera présent dans presque toutes les manifestations du genre. L'importance de cette première participation est double : d'une

part, bien que toujours assujettie à l'Empire ottoman, la Roumanie accomplie son aspiration d'intégrer le concert des nations européennes; d'autre part, à travers ses stands, elle met au point une stratégie identitaire et aiguise son discours national.

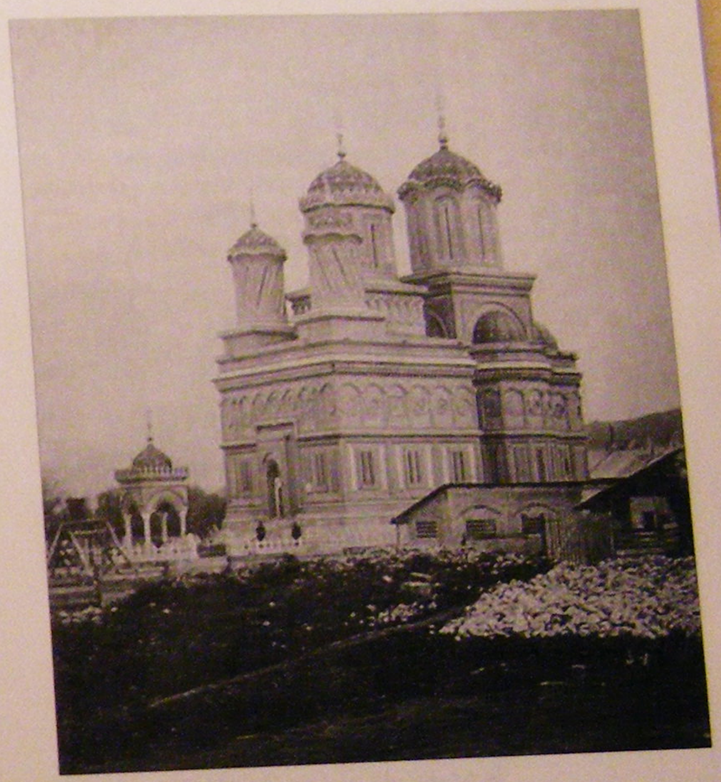
Les principautés roumaines avaient déjà participé à l'Exposition universelle de Londres de 1851, mais en exposant leurs produits dans le cadre du pavillon turc, ce qui ne les avait pas empêchés de recevoir plusieurs médailles [62]. Après l'union de la Valachie et de la Moldavie, le gouvernement roumain préconise une nouvelle participation à Londres en 1862 mais sans la tutelle turque. Le jeune pays accorde une importance majeure à son affirmation sur le plan européen et voit la possibilité de figurer à Londres comme une parfaite opportunité d'exprimer son identité. Le commissaire nommé par le gouvernement roumain, en la personne du poète Vasile Alecsandri (futur ambassadeur à Paris), avait pu obtenir un emplacement distinct pour les produits roumains, mais, sur intervention de la Sublime Porte, le comité d'organisation revient sur cette décision, provoquant le refus de la Roumanie d'accepter une participation dans de pareilles conditions [63]. Pour l'Exposition de Paris de 1867, c'est le grand vizir qui propose à la Roumanie de rejoindre le pavillon turc. Sans répondre à l'invitation, le prince Alexandru Ioan Cuza charge une commission de discuter directement avec le gouvernement français, qui approuve la participation séparée du pays. L'historien Alexandru Odobescu, commissaire de la partie roumaine, comprend parfaitement cette opportunité: « Une exposition comme celle de 1867 sera pour la Roumanie une occasion unique pour se manifester devant l'Europe sous son vrai caractère [...] » [64]. Et il entend à la fois intéresser le monde occidental et réveiller la fierté des Roumains, persuadé que cette participation pourra combattre les fâcheuses tendances de l'opinion publique roumaine à surestimer les produits étrangers tout en ignorant la valeur des richesses nationales. Odobescu insiste sur l'importance de publier un catalogue raisonné de tous les objets exposés afin de laisser une trace durable de ce passage roumain, autrement éphémère, dans une manifestation internationale: « Les pays danubiens sont insuffisamment connus en Europe occidentale et de là vient l'intérêt secondaire qu'ils inspirent aux nations civilisées » [65]. Le catalogue, signé par le commissaire même et qui paraîtra après la clôture de l'exposition, devait pendant longtemps rester la seule source d'informations sur la Roumanie pour les étrangers [66].

L'Exposition universelle de 1867 avait apporté des éléments novateurs dans l'organisation des espaces, notamment par la transition qu'elle opère entre un espace unique et une structure composée de plusieurs pavillons [67]. Le palais, qui renferme les stands des participants, est entouré d'une pléthore de petites constructions – des pavillons des pays étrangers ou des exposants individuels – qui font preuve de l'imagination la plus débordante. La Roumanie dispose d'un espace de 162 mètres de long dans une galerie au palais des Machines, ainsi que d'une concession dans le parc dessiné par Alphand au Champ de Mars [68]. Le pavillon dans le parc devait s'ériger entre le temple égyptien et le kiosque, la mosquée et les bains turcs: un voisinage qui montre clairement que la Roumanie n'échappe pas à sa réputation de pays oriental!

Dans les espaces alloués, la Roumanie expose des objets dans huit des dix sections proposées par le commissariat général français [69], des produits agricoles et industriels, passant par les arts libéraux et l'artisanat, jusqu'aux œuvres d'art. Pour appuyer son discours national, Odobescu choisit les deux éléments forts de toute démarche identitaire de l'époque: l'Histoire et le folklore. Ainsi, dans la

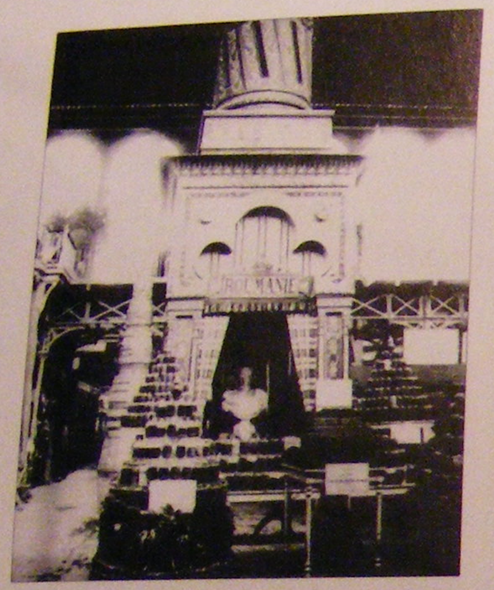
section X, « des objets qui améliorent les conditions physiques et morales de la population », il présente une collection complète de costumes populaires. Il est évident que le commissaire n'ignore pas la double portée du folklore, à la fois véhicule d'une image identitaire et « appât » exotique pour le monde « civilisé »: « Les dessins variés et le plaisant mélange de couleurs [...] attirent particulièrement l'attention à l'étranger et cela ne serait pas chose étonnante si [les dessins de nos plus beaux tissus] étaient reproduits sur les étoffes ou les tapis sortis des ateliers les plus renommés de l'Europe occidentale » [70]. Pour la concession du parc, le commissaire roumain avait prévu de « dresser une belle maison paysanne avec toutes ses annexes, réalisée d'après le modèle de la maison du paysan fortuné, qui montre de l'abondance en tout, céréales, nourriture, chariots, outils, animaux, oiseaux, vêtements, tissus, enfin, tout ce qui constitue la culture et l'industrie paysanne de Roumanie » [71]. Odobescu disait que: « Ce concis tableau vivant de la Roumanie offrira un grand intérêt au public de l'exposition, en lui apportant plus de connaissances sur la vie, les coutumes et les produits de la Roumanie que toute peinture ou autre description » [72]. L'idée de la ferme paysanne sera abandonnée pour être remplacée par une église: si elle avait été fêtée, elle aurait pu rivaliser en innovation avec « l'installation folklorique » scandinave (deux bâtiments ruraux reconstitués, animés de mannequins habillés dans des costumes traditionnels), qui avait fortement impressionné visiteurs avisés et grand public.

Préférer l'église à la ferme montre que la politique roumaine se fiait plus à l'Histoire, en matière d'image fondatrice. Le pavillon et les stands roumains – emblème même du pays – emprunteront donc leurs formes aux grands exemples historiques. L'auteur de ces architectures sera un Français, Ambroise-Alfred Baudry,



dont l'amitié avec Alexandru Odobescu lui avait valu cette tâche. Le choix d'Odobescu ne doit pas surprendre car à l'époque la Roumanie ne comptait pas plus de deux architectes originaires du pays – Alexandru Orascu, diplômé de Münich, et Dimtrie Berindei, récemment rentré de Paris; de plus, il était monnaie courante que des architectes étrangers, mais plus expérimentés et, donc, plus réputés, soient chargés d'imaginer des symboles nationaux: c'était le cas de plusieurs autres pavillons de l'exposition de 1867. Baudry avait fait partie d'une mission archéologique envoyée en Roumanie par le gouvernement français pour l'étude des antiquités romaines, il était donc familiarisé avec le pays et ses traditions artistiques [73]. Sous la direction d'Odobescu, le Français choisira comme source principale de ses projets l'église épiscopale de Curtea de Arges (1512-1521) [ill. 12]. Choix naturel, car l'historien roumain avait centré tout son discours autour de cette même église, considérée comme étant le parangon

Ill. 12 : *Église épiscopale (1512-1521) de Curtea de Arges, après la restauration de Lecomte du Nouÿ.*



Ill. 13 : Ambroise Baudry, pavillon roumain à l'intérieur de la galerie des machines, exposition universelle de 1867 de Paris.

parfait de la culture roumaine. De la même manière qu'elle occupait la scène culturelle roumaine depuis 1863, date à laquelle le gouvernement roumain avait décidé sa restauration, elle occupait maintenant le stand du palais des Machines, qui déployait la une maquette réalisée par le sculpteur Carol Storck (en vue de la restauration), des aquarelles et des photographies, ainsi qu'une monographie écrite pour l'occasion par Odobescu même.

Pour le stand à l'intérieur du palais, Baudry projette des édicules inspirés de l'église, accentuant son caractère orientalisant (le prince Neagoe Basarab, commanditaire de l'édifice, avait fait venir des équipes de maîtres maçons de l'Empire ottoman) [ill. 13]. À une époque où l'orientalisme était à la mode – l'exposition même le prouve en multipliant les extravagances architecturales exotiques [74] – ce goût de Baudry ne paraît que trop explicable. La démarche du Français est ouvertement historiciste : il juxtapose les formes afin de créer un « synthèse » allégorique, idée probablement fortement soutenue par Odobescu. On retrouve la même approche pour « l'église roumaine » – ayant toujours comme référence majeure l'église épiscopale de Curtea de Arges, mais aussi la petite et très décorée église Stavropoleos de Bucarest (1724-1730) –, avec un résultat plus fantaisiste [ill. 14]. Toutefois, l'architecte est bien conscient des subtilités des mécanismes identitaires : « Le pavillon de la Roumanie [...] n'est pas, comme il se voit dans le même parc tel ou tel autre monument étranger, une reproduction exacte et complète d'un monument connu dans le pays qui le fit élever. C'est plutôt

un spéc[illegible] architecture gréco-roumaine [illegible] donner une idée du mode de c[illegible] et des styles d'architecture [illegible] monuments religieux et civils » [75].

Odobescu n'est pas seulement une source de conseils pour Baudry. Il est le véritable inspirateur de l'idée d'architecture nationale, que l'historien défend déjà dans une conférence qu'il tient à Paris au Cercle des Roumains en 1851. Intitulé de manière éloquente *L'Avenir des arts en Roumanie*, son discours est le premier à aborder l'architecture et sa problématique. Pour créer une nouvelle architecture, adaptée aux temps nouveaux, les architectes « doivent prendre en compte non seulement les lois générales de la nature, mais ils doivent faire des observations locales ; ils doivent pénétrer dans l'esprit architectural de la vie, ils doivent tirer du peuple l'idée d'une architecture nouvelle, de même que les Chinois ont adopté dans toute leur architecture la forme d'une tente, de même l'architecte roumain doit adopter la forme de la chaumière et de la hutte paysanne » [76]. Et Odobescu précise : « Seulement à ce moment son édifice sera approuvé par la nation entière, seulement quand les Roumains vont reconnaître dans les palais publics la forme de leur petite maison, seulement quand cette architecture sera nationale et soutenue par le peuple entier ».

Ce discours de 1851 place Odobescu comme l'initiateur d'une expression nationale dans l'architecture roumaine. L'historien est un visionnaire, mais il ne dépasse pas le plan théorique et ne tente nullement d'ébaucher les traits de cette architecture. Son discours est censé réveiller les sentiments patriotiques des architectes auxquels il fait entièrement confiance quant à la création du nouveau style. « Quelle sera l'ornementation de ces murs ? Quel sera leur aspect ? Tout cela sera décidé par le bon goût et le bon sens de l'architecte ; il va essayer de ne rien faire d'inapproprié dans ces monuments, mais il ne laissera échapper aucune occasion pour rappeler l'amour et la gloire de la nationalité » [77].

Les mots d'Odobescu sont d'autant plus visionnaires à une époque où les architectes autochtones n'existaient presque pas. Ainsi, on peut se demander si la démarche de l'architecte Dimitrie Berindei ne s'est pas développée sous l'influence directe de l'historien. On rencontre aux alentours de 1860 le jeune architecte dès son retour de ses études à Paris à la tête de *Revista Româna* (*Revue roumaine*), dont il est le cofondateur avec Odobescu [78]. À travers les pages de cette publication, Dimitrie Berindei soutient des convictions qui proclament l'art comme l'expression pure du génie d'une nation. De même que Kogalniceanu l'avait fait deux décennies plus tôt – « le désir d'imitation est devenu chez nous une manie dangereuse, parce qu'il tue en nous l'esprit national » [79] –, le jeune architecte dénonce l'aliénation de la société roumaine : « L'"étrangèrisme" a affaibli les caractères par servitude, a enlevé la confidence des cœurs par le mépris de tout ce qui est Roumain, a interrompu le fil de la tradition, a démoralisé la nation en démantelant les coutumes et les anciennes institutions [...] » [80]. Berindei prône le retour aux sources – « Ce qui constitue la physionomie d'un peuple, ce qui le fait égal à lui-même de tous les temps, est le respect pour tout ce qui est national, la religion du passé glorieux, cette source d'inspiration et d'enthousiasme qui semble asséchée chez nous » – et exalte la notion d'identité nationale – « nous voulons que tout porte l'empreinte nationale [...] ; nous voulons surtout fuir l'imitation servile et harmoniser avec les anciennes traditions et coutumes tout emprunt étranger » [81].

Trop pris par toutes ses activités d'intérêt civique [82], Berindei ne construira jamais cette architecture nationale mais ses mots impulseront sans doute la génération suivante.

Notes

1. Sorin Alexandrescu, *Paradoxul român*, Bucuresti, Univers, 1998, p. 32.
2. Neagu Djuvara, *Le Pays Roumain entre Orient et Occident. Les Principautés danubiennes au début du XIXe siècle*, s. l., Publications orientalistes de France, 1989, p. 13.
3. Jean-Claude Caron, Michel Vernus, *L'Europe au XIXe siècle. Des nations aux nationalismes. 1815-1914*, Paris, Armand Colin, 1996, p. 240.
4. Ion Bulei, *Arcul asteptarii*, Bucuresti, Ed. Eminescu, 1981, p. 120.
5. L. Boia, *op. cit.*, p. 146.
6. Dénommés ainsi d'après le quartier d'Istanbul, Phanar, d'où ils étaient issus pour la plupart.
7. Dan Berindei, *Românii si Europa în perioada premoderna si moderna*, Bucuresti, Ed. Enciclopedica, 1997, p. 88.
8. Cité dans D. Berindei, *op. cit.*, p. 136.
9. Ces sont les mots employés par Titu Maiorescu, figure importante de la scène littéraire roumaine dans la deuxième moitié du XIXe siècle, dans un article écrit en 1868, « In contra directiei de astazi in cultura româna » (*Contre la direction actuelle de la culture roumaine*). Cité dans L. Boia, *op. cit.*, p. 44.
10. L'article, qui fait partie d'une série intitulée *Lettres de Roumanie*, est signé « W. ». Il est possible que sous cette initiale se cache un architecte français : architecte, parce qu'il possède manifestement des connaissances théoriques et techniques dans le domaine, utilisant un langage approprié ; français, parce qu'il s'intéresse beaucoup aux réalisations des architectes français et parce qu'il porte des jugements sur l'architecture et la culture roumaines qui semblent venir plutôt de l'extérieur. Il pourrait s'agir de Will Darvillé, rédacteur de *La Construction moderne*.
11. W., « Lettres de Roumanie. L'architecture à Bucarest », in *La Construction moderne*, le 2 novembre 1901, p. 51-52, p. 51.
12. Mihai Ispir, *Clasicismul în arta românească*, Bucuresti, Meridiane, 1984, p. 71-72.
13. La commande de Bibescu, soutenue ensuite par son successeur au trône, le prince Barbu Stirbei, concerne les monastères suivants : Bistrita, Tismana, Curtea de Arges, Cozia, Arnota.
14. Cezara Mucenic, *Bucuresti – un veac de arhitectura civila. Secolul XIX*, Bucuresti, Silex, 1997, p. 12.
15. Décret du 30 septembre 1847, cité dans C. Mucenic, *op. cit.*, p. 12.
16. Gr. Ionescu, *75 de ani de invatamint superior de arhitectura*, Bucuresti, 1973, p. 37.
17. Une proche de Napoléon III, Mme Cornu, qui était aussi amie d'enfance de l'empereur, avait joué un rôle direct dans l'investiture du prince Carol de Hohenzollern, dont elle connaissait personnellement la famille. Voir Carol Ier de Roumanie, *Din viata regelui Carol (de un martor ocular)*, Bucarest, s. d., p. 20-21.
18. Transformation du palais royal (1885) et de la résidence d'été au palais de Cotroceni, fondation Carol Ier (1891), Caisse centrale d'épargne (1895) – pour citer quelques édifices, tous à Bucarest. D'ailleurs, la liste des édifices cités *infra* – architectes français et roumains confondus – prendra en compte seulement la production bucarestoise.
19. Banque nationale en collaboration avec Cassien-Bernard (1883-1885), Athénée roumain (1886-1888).
20. Palais du ministère de l'Agriculture (1896), faculté de Médecine (1900-1902).
21. Palais de Justice (1890-1895).
22. Il collabore avec A. Galleron pour la Banque nationale et avec André-Émile Lecomte du Nouÿ pour l'École des Ponts-et-Chaussées (1885).
23. Palais de l'Université (1857-1869), Grand Hôtel du Boulevard (1867), palais de la société Dacia (1874).
24. Palais des Postes et télégraphes (1894-1900), plusieurs habitations.
25. Chambre des députés et Cercle militaire (premières années du XXe siècle), habitations.
26. Auteur de plusieurs grandes résidences (appelées « palais ») aristocratiques et bourgeoises.
27. « L'Architecture à Bucarest », p. 51.
28. C'est le célèbre modèle qu'invente Ernest Gellner (*op. cit.*, p. 90-96).
29. Catherine Durandin, *Histoire de la nation roumaine*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1994, p. 35-36.
30. G. Bengesco, *Bibliographie franco-roumaine du XIXe siècle*, Bruxelles, Paul Lacomblez éditeur, 1895, p. XIX.
31. Constantin Esarcu, « Documente istorice descoperite in arhivele Italiei », conférence tenue à l'Athénée roumain le 8 avril 1878, dans *Conferinte tinute la tribuna Ateneului Român*, p. 41-57, p. 41.
32. Voir Nicolae Iorga, « Monumentele în vechea noastra literatura », in *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, juillet-septembre 1933, p. 101-115.
33. Grigore Alexandrescu, *Memorial de calatorie (manastirile de peste Olt)*, Bucuresti, Leon Alcalay, s. d., p. 12.

34. Adrian Silvan Ionescu, « Renastere nationala si cautarea specificului », étude à paraître dans le volume *Aspirations nationales*, Bucuresti, Simetria, p. 17-18.
35. A. Silvan Ionescu, « Renastere nationala », p. 18.
36. I. Frunzetti, *op. cit.*, p. 192-193.
37. A. Silvan Ionescu, « Renastere nationala », p. 19.
38. Al. Tzigara-Samurcas, *Muzeografie*, p. 39.
39. Alexandru Odobescu, « Citeva ore la Snagov », in *Opere alese*, Bucuresti, Cugetarea, 1941 (volume I), p. 229-285, p. 229-230.
40. A. Silvan Ionescu, « Renastere nationala », p. 2.
41. Le premier monument restauré sera l'église épiscopale de Curtea de Arges (1512-1521), érigée sur commande du prince valaque Neagoe Basarab.
42. Patrick Cabanel, *op. cit.*, p. 20.
43. Catherine Bertho-Lavenir, « Naissance et développement de l'idée régionaliste. Essai de comparaison européenne », texte de la communication présentée au colloque *Architectures régionalistes, formes et valeurs. Essai d'approche comparative européenne*, Paris, 5-7 mai 1994, p. 2.
44. *Walachische Märchen herausgegeben von Arthur und Albert Schott, mit einer Einleitung über das Volk der Walachen und einem Anhang zur Erklärung der Märchen*, Stuttgart et Tübingen, Cotta'scher Verlag, 1845.
45. I. Bulei, *Atunci cind veacul*, p. 14.
46. Le terme *lautar* désigne un musicien (paysan) qui peut à la fois interpréter des chansons et s'accompagner d'un instrument.
47. V. A. Urechia, « Cronicile noastre », conférence tenue à l'Athénée roumain le 22 avril 1865, in *Conferinte tinute la tribuna Ateneului Român*, p. 25-40, p. 25.
48. Voir l'étude introductive de Al. Iordan pour Al. Odobescu, *Opere alese*, édition 1941, p. 16.
49. Fragment d'un article publié dans la revue *La voix de la Roumanie*, n° 16, du 10 mars 1864, cité dans A. Silvan Ionescu, « Renastere nationala », p. 21.
50. A. Silvan Ionescu, « Renastere nationala », p. 27.
51. Robert Scheffer, *Orient regal. Cinci ani la curtea României*, Bucuresti, Saeculum I. O., Vestala, 1997, p. 27.
52. Léo Claretie, *Feuilles de route en Roumanie*, 2 vol., Paris, Sansot et Cie, (vol. I), p. 99.
53. L. Claretie, *op. cit.*, (vol. II), p. 120.
54. Voir aussi A.-M. Thiesse, *op. cit.*, p. 216.
55. Al. Tzigara-Samurcas, *Memorii*, vol. II (1910-1918), Bucuresti, Grai si suflet-Cultura nationala, 1999, p. 27.
56. L. Boia, *op. cit.*, p. 15.
57. *Idem*, p. 16.
58. La « Petite Roumanie » désigne les principautés de Valachie et de Moldavie, par rapport à la « Grande Roumanie » d'après la guerre, qui unifie en 1918 dans un seul État toutes les provinces habitées par des Roumains.
59. Stefan Ciocârlan (né le 26 décembre 1856), Dimitrie Maimarolu (né le 21 août 1859), ou encore Leonida Negrescu (né le 3 novembre 1860). Fonds de l'École des beaux-arts, Archives nationales, AJ/52/359, 374, 376.
60. Cette fresque ne sera pas réalisée. En revanche, une composition inspirée de celle imaginée par Odobescu sera sur commande de Carol II peinte par Costin Petrescu, entre 1933 et 1937.
61. Al. Odobescu, « Ateneul Român si cladirile antice cu dom circular », conférence tenue le 26 février 1888 à l'Athénée roumain, in *Conferinte tinute la tribuna Ateneului Român*, p. 160-171, p. 171.
62. Dont une pour les photographies de Carol Popp de Szathmary. Voir Al. Odobescu, *Opere*, 2 volumes, Bucuresti, Ed. Academiei, 1967, (vol. II) p. 633.
63. Al. Odobescu, *Opere*, 1967, (vol. II) p. 631.
64. *Idem*, p. 318.
65. *Idem*, p. 318.
66. Al. Odobescu, *Notice sur la Roumanie*, Paris, librairie A. Franck, 1868.
67. Linda Aimone, Carlo Olmo, *Les Expositions universelles 1851-1900*, Paris, Belin, 1993. *Le Livre des Expositions Universelles 1851-1989*, catalogue, Union centrale des arts décoratifs, Paris, 1983, p. 56-57.
68. Marie-Laure Crosnier Leconte, « Un début de carrière à l'étranger. 1865-1869 », in *L'Égypte d'un architecte. Ambroise Baudry (1838-1906)*, Paris, Somogy Éditions d'art, 1998, p. 34-55, p. 44.
69. Dimitrie C. Ollanescu, *Raport general asupra participarei României la Expositia Universala din Paris (1900)*, Bucuresti, I. V. Socecu, 1901, p. 16.
70. Al. Odobescu, *Opere*, 1967, (vol. II) p. 329.
71. *Idem*, p. 333.
72. *Idem*.
73. *Idem*, p. 633.
74. Marie-Jeanne Dumont, *Paris – arabesques. Architectures et décors arabes et orientalisants à Paris*, Ed. Eric Koehler, Institut du monde arabe, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, Paris, s. d., p. 33.

75. Brouillon du texte de présentation du pavillon roumain, retrouvé dans un carnet de croquis-archives J.-R. Rhoné, cité dans M.-L. Crosnier-Leconte, *op. cit.*, p. 54.
76. Cité dans M. Margineanu-Cârstoiu, *Romantismul în arhitectura*, Bucuresti, Meridiane, 1990, p. 210.
77. M. Margineanu-Cârstoiu, *op. cit.*, p. 211.
78. Voir l'article de Stefan Ciocârlan, « Dumitru Berindeiu », in *Analele Arhitecturii*, 1890, première année, n° 1, p. 4-5.
79. Dans le programme de la revue *Dacia Literara*, fondée en 1840. Voir M. Kogalniceanu, *op. cit.*, p. 11.
80. L'article de I. D. Berindei, « Bucurestii. Studiu istoric », avait été publié dans *Revista Româna* en 1861 et repris dans *Analele Arhitecturei*, 1891, deuxième année, n° 5, 6, 7. Pour la citation, voir le n° 5, p. 95-96.
81. I. D. Berindei, « Bucurestii. Studiu istoric », in *Analele Arhitecturei*, 1891, deuxième année, n° 5, p. 96.
82. À la proposition de Nicolae Kretzulescu, alors ministre des Cultes et de l'Instruction publique, il avait été nommé membre de la Commission archéologique auprès de ce ministère : voir le courrier, non daté, qui figure dans les fonds Berindei, fonds Saint-Georges à la Bibliothèque nationale roumaine, P CCLXXV/5. Il a été également ministre des Travaux publics : voir I. D. Enescu, « Dupa o jumatate de veac », in *Arhitectura*, 1941, n° 1, p. 5-22, p. 16.

Inventer un style national 1886-1906

LA PREMIÈRE GÉNÉRATION D'ARCHITECTES ROUMAINS

■ Aux alentours de 1850, la Roumanie est sous l'emprise à la fois des modèles étrangers et animée par des aspirations nationales.

« Les Roumains, affirmait Mihail Kogalniceanu, par leur position géographique, politique, morale et ethnographique, doivent, plus que toute autre nation, de ne pas rester étrangers à ce qui fait la gloire et le pouvoir du siècle. Petits et fragiles, ils ne peuvent devenir grands et forts que par la civilisation, c'est-à-dire par l'amélioration intellectuelle et matérielle de leur pays [...] La civilisation ne chasse pas les idées et les coutumes nationaux, elle les améliore seulement et cela pour le bien de la nation en particulier et de l'humanité en général. Nous, en revanche, dans la prétention de nous civiliser, nous avons jeté tout ce que nous avions de bon et nous avons gardé seulement les anciens abus que nous avons multipliés par de nouveaux abus d'une civilisation mal comprise et mensongère. Ainsi, en prêchant la haine pour tout ce qui était autochtone, nous avons emprunté des étrangers que des superficialités, la lettre et non l'esprit [...]. Par cela nous avons rompu avec notre passé et nous n'avons rien préparé pour l'avenir à part la corruption des mœurs. Mais une nation qui renie son passé est menacée par un grand et affreux danger, car la vraie civilisation est celle qu'on tire de notre sein, en reformant et en améliorant les institutions du passé par les idées et les progrès du temps actuel » [1].

Une seule voie pour échapper à cette crise induite par le processus d'émancipation : « Les arts et la littérature, expressions de l'intelligence, n'ont d'espoir de vie que là où ils tirent leur origine de la racine même des peuples » [2] écrivait le même Kogalniceanu quelques années plus tard. Le discours prendra contours à travers les textes d'un Berindei et, surtout, d'un Odobescu :

« Je dirais à nos artistes : étudiez les vestiges, aussi peu nombreux soient-ils, de la production artistique du passé, et faites d'eux l'origine d'un art grandiose et riche, de même que la faible source qui coule parmi les roches des montagnes devient le Danube dans la large plaine – ne perdez aucune occasion d'utiliser les éléments artistiques des monuments roumains du passé, mais transformez-les, développez-les, si vous savez transformer la pierre en roche et la glande en chêne au feuillage abondant. [...] Étudiez, travaillez, produisez sans perdre de vue ni le sentiment du Beau, ni la conscience de la Patrie » [3].

Mais les temps ne sont pas encore prêts pour la création d'un style national : non

seulement les Roumains formés à la profession d'architecte sont trop rares, mais le jeune État – toujours soucieux d'intégrer l'Europe civilisée – cherche à dorer son blason à travers le style Beaux-Arts, le seul qui correspond à ses désirs de modernité et de prestance. Toutefois, la notion d'un art national commence à prendre racines dans la conscience des intellectuels et artistes roumains qui sont de plus en plus préoccupés de trouver une expression apte à refléter l'âme nationale.

Avant le retour dans leur patrie, à partir des années 1880, d'une vague de jeunes architectes, on ne comptait que très peu de Roumains dans ce métier. La situation est due, comme dans les autres domaines de l'art figuratif, à la rupture brutale avec la tradition au moment de l'importation des modes occidentales. Les Roumains étaient tous des « maçons » – il n'y a pas d'école pour dispenser de hautes connaissances sur l'architecture qui est comprise, jusqu'aux alentours de 1850 comme un métier et non pas comme un art. Carol Wallenstein, premier professeur de dessin au collège Saint-Sava de Bucarest, parle dans son manuel publié en 1836, *Éléments de dessin et d'architecture*, du « *métier* architectonique » [n. s.][4].

Le nombre des Roumains qui étudient l'architecture dans des établissements spécialisés reste très réduit jusqu'au début des années 1880. On compte d'abord ceux qui se sont initiés à la discipline dans le cadre plus large d'une éducation de type « uomo universale », très prisée en début du XIXe siècle par les classes aisées, comme Gheorghe Asachi ou encore Alexandru Costinescu. Viennent ensuite ceux qui ont suivi une formation distincte d'architecte : Alexandru Orascu, premier architecte roumain (éduqué à Berlin puis à Munich où il obtient son diplôme en 1847), auquel s'ajoute la série d'élèves roumains à l'École des beaux-arts de Paris, ouverte par Mihail Caputzineanu, Dimitrie Berindei, Filip Montoreanu et Alexandru Savulescu.

Non seulement les Roumains formés en tant qu'architectes sont rares à l'époque mais ils sont encore moins nombreux à pratiquer leur métier : ils se voient propulsés à des positions clés dans la haute administration locale, comme Caputzineanu et Berindei[5], pour combler le manque de spécialistes du jeune État. Ainsi, par leur nombre restreint, les architectes roumains ne représentent pas la force distincte capable de dicter des tendances et imposer des nouvelles idéologies comme le font leurs confrères d'autres pays de l'Europe « civilisée ».

L'École des beaux-arts à Paris
L'influence du milieu culturel français

Après la proclamation de l'indépendance en 1878, la Roumanie a renforcé sa politique éducative afin de former ses propres spécialistes et s'affranchir d'une autre tutelle, celle de l'importation de professionnels étrangers. De ce fait, les jeunes ont été encouragés à embrasser des carrières utiles au progrès du pays : l'enseignement supérieur roumain étant à ses débuts, le gouvernement roumain ainsi que plusieurs institutions ont multiplié les bourses d'étude à l'étranger dans le but de constituer des corps de techniciens d'élite.

L'ébullition de la Roumanie moderne entraîne une demande soutenue d'architectes et, en même temps, une reconsidération de la profession, ce qui explique le nombre accru de jeunes Roumains qui s'y consacrent. Grâce à l'engouement pour le modèle français et la ferme volonté de faire du style impérial le style du royaume roumain, l'École de beaux-arts de Paris devient la pépinière des futurs architectes roumains. Entre 1840 et 1870 uniquement, cinq jeunes Roumains fréquentent cet établissement, en revanche ce chiffre double pour les seules années 1880. Même après la création de la première école d'architecture en Roumanie en 1892, l'institution française continue à attirer des élèves roumains[6].

Parmi ceux qui ont fait partie de la première vague d'élèves architectes roumains à Paris on compte tous les grands noms qui ont marqué les origines du style national. À part Ion Mincu, figure phare du mouvement national en architecture, d'autres partisans fervents du style fréquentent les Beaux-Arts au début des années 1880, comme Ion N. Socolescu, Stefan Ciocârlan, George Sterian, auxquels on peut ajouter encore les noms de quelques personnalités « oscillantes », comme Dimitrie Maimarolu, Toma Dobrescu et Constantin Baicoianu[7]. Dans cette perspective, le séjour français de ces jeunes apparaît comme fondamental pour la création du nouveau style : d'une part, la formation à l'École des beaux-arts et, d'autre part, le contact direct avec le milieu artistique et culturel français, ont donné de la substance aux aspirations de ces futurs architectes.

À leur arrivée en France, les jeunes Roumains ont, fort probablement, quelques idées sur les pistes à suivre. Leurs compatriotes qui avaient fait leurs études à Paris étaient nombreux et plusieurs d'entre eux entretenaient toujours des relations avec le milieu culturel français. Ainsi, Dimitrie Berindei, ancien élève de Labrouste, avait certainement initié ses jeunes confrères à l'enseignement de son maître, une des sources du *revival* médiéval français[8]. De son côté, l'historien Alexandru Odobescu, grand admirateur de Viollet-le-Duc tout comme le roi Carol Ier, avait pu les sensibiliser aux théories de l'architecte français. Si les élèves roumains de la section d'architecture de l'École des beaux-arts ne sont pas en contact direct avec Viollet-le-Duc, d'ailleurs seulement une partie d'entre eux arrive à Paris avant sa mort, ils ne le sont moins influencés par ses écrits. On sait que Mincu, par exemple, était un lecteur assidu de ses ouvrages[9] et on peut supposer qu'il a été également un visiteur enthousiaste de l'exposition rétrospective ouverte en 1880 à l'hôtel de Cluny.

Faute d'archives et d'autres témoignages de l'époque, on ne connaît pas avec certitude les intérêts des jeunes Roumains pendant leur période d'études à Paris. Néanmoins, quelques rares indices – comme celui concernant les lectures de Mincu, ou le volume sur l'exposition de l'Union centrale des arts décoratifs de 1882 dont l'architecte George Mandrea allait faire don plus tard à la bibliothèque de l'École d'architecture de Bucarest – permettent de retracer sur un plan imaginaire leur séjour français. Fort probablement, ils ont parcouru le *Dictionnaire raisonné de l'architecture*, dû feuilleter les *Entretiens* avec leurs propos proto régionalistes, ils se sont intéressés à *l'Histoire de l'habitation humaine* avec son approche ethnographique.

Nous ne pouvons pas rendre compte de la sensibilité avec laquelle ces jeunes Roumains pouvaient recevoir les premiers signes de la doctrine naissante du régionalisme, en dehors de l'application qu'ils montrent de leur retour pour fonder une expression locale en architecture. En revanche, l'assimilation des approches historicistes, l'école archéologique y compris, représente une évidence, en raison du succès qu'elles avaient remporté. La rencontre avec toutes ces formes d'historicisme aide les futurs architectes roumains, arrivant d'un pays qui dédaigne son passé, à la fois de comprendre l'importance de la tradition et de la percevoir comme un réservoir d'inspiration. Aux yeux d'Ion D. Traianescu, un des défenseurs les plus férus du style national, les racines du mouvement se trouvent dans la familiarisation avec les doctrines historicistes : « [...] la première pléiade d'architectes roumains qui avaient étudié à l'étranger – où, à part les connaissances professionnelles, ils avaient appris aussi le culte que les étrangers avaient pour leurs monuments nationaux – et qui ont donné le signal d'une Renaissance fondée sur l'art de notre passé [...] »[10].

Leur séjour français les familiarise aussi avec le pittoresque, que la société de

l'époque déguste dans tous ses états : le genre rustique à l'italienne qui avait déjà fait une percée considérable dans l'architecture française dès le début du XIXe siècle [11], l'expérience proche du vernaculaire des *Arts and Crafts* anglais, ou l'exotisme débridé de divers orientalismes. Chacune de ces formules laissera des traces perceptibles dans la démarche ultérieure des architectes roumains. Leur première connaissance avec la villa italienne se fait à travers la formule typée de l'interprétation française qu'ils assimilent, effectivement, en tant qu'expression purement régionale. L'exotisme oriental, aussi les séduit, non seulement en raison de la mode mais parce qu'ils le perçoivent comme étant plus proche de leurs racines. La France de l'époque se passionne pour ce riche univers qui d'apanage des cultures encyclopédiques était devenu une source de fantasmes pour le grand public. De plus, avec sa céramique émaillée, il convenait à la polychromie prônée depuis le début du XIXe siècle [12]. L'engouement français pour les orientalismes a incontestablement influencé les Roumains à réévaluer cette source de leur tradition architecturale : on sait que l'architecte George Mandrea, un des pionniers de l'expression nationale, possédait l'ouvrage *Architecture et décoration turque au XVe siècle* de Léon Parvillée [13] et n'était certainement pas le seul à l'avoir dans sa bibliothèque ou, du moins, à l'avoir lu. Les deux principaux créateurs du style national roumain exploitent chacun de leur manière le vocabulaire oriental : Mincu est un virtuose de la céramique vernissée qu'il utilise en frise et comme ornement ponctuel, tandis que Ion N. Socolescu élève l'esthétique orientale au rang de source primaire de son œuvre.

Ils retrouvent le pittoresque dans la thématique même des compositions de l'École des beaux-arts : en 1873, on demande aux étudiants de dessiner une maison pour trois artistes – peintre, sculpteur, architecte ; en 1878, l'énoncé les confronte au « touriste [qui] désire avoir quatre pavillons en Suisse, Espagne, Angleterre, Italie avec le *caractère local* » [n. s.] ; en 1881, le thème porte sur une bibliothèque municipale pour un chef-lieu de département dont le vestibule est « décoré par des *fragments d'antiquités locales intéressant l'histoire du pays* » [n. s.] ; en 1882, on reprend l'idée, cette fois-ci appliquée à la cour d'un hôtel pour la Société centrale des architectes « décorée de fragments d'architecture intéressant de point de vue de l'art et d'archéologie » ; en 1884, un musée de la céramique invite à l'utilisation de ce matériau très à la mode ; enfin, en 1886, on revient sur le pittoresque vernaculaire avec une maison de campagne, dans la grande banlieue parisienne, pour une « famille jouissant d'une modeste aisance » [14]. À partir des années 1890, le pittoresque n'est plus réservé aux seuls étudiants expérimentés, déjà passés par une formation « classique » – il contamine aussi les sujets d'examens d'admission dans la section d'architecture, qui propose d'étudier des laiteries (1891), des grottes de jardin (1894), des abris pour sources thermales (1900) [15].

Une autre compréhension de la tradition architecturale en général vient aux jeunes Roumains par l'appui théorique qu'ils trouvent auprès de Julien Guadet. Dimitrie Berindei avait été son collègue dans l'atelier de Labrouste, ce qui explique pourquoi la moitié des vingt-six élèves roumains inscrits à l'École entre 1880 et 1906 le choisissent comme professeur. Considéré comme l'initiateur du régionalisme français [16], Guadet a certainement influencé l'orientation des Roumains qui ont fréquenté son atelier ainsi que son cours de théorie de l'architecture. Guadet condamnait la subordination de l'architecture à l'archéologie, mettait des bases rationalistes à la discipline et prônait, en plus, l'importance de la tradition et du contexte géographique. Enseignant à ses élèves le « Beau en Architecture est son identité avec la Vérité », il préparait le

terrain pour expliquer l'adéquation de l'architecture en fonction de plusieurs facteurs, comme le lieu (climat, ressources locales – « par un emploi judicieux des matériaux locaux caractériser la construction locale ») et la tradition (« [...] pour vous soutenir et vous guider, vous aurez encore la tradition » [17]).

L'âge des pionniers

« Après la conquête de l'indépendance et la proclamation du Royaume, remarquait fièrement Dimitrie Ollanescu, notre régénération sociale et économique a suivi avec des grands pas les progrès accomplis si brillamment dans le domaine politique et national. Les chemins de fer étaient achevés, le crédit assuré, le pays avait obtenu une position sur la Mer Noire, il s'apprêtait à renouveler les traités de commerce avec les états européens, on votait une loi pour encourager l'industrie, une ère nouvelle s'ouvrait, pleine d'espoirs, d'élans et d'idéaux » [18].

Un tel contexte était propice, voire stimulateur, pour toute forme d'exaltation nationale, ainsi que le retour dans le pays de la vague des jeunes architectes frais émoulus de l'École des beaux-arts de Paris crée les conditions pour l'apparition d'un style national, perçu à la fois comme un devoir patriotique et un épanouissement culturel.

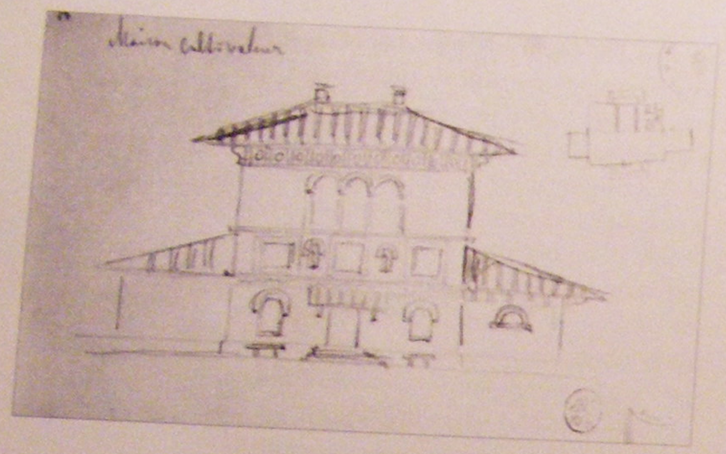
C'est l'âge des pionniers, l'âge des œuvres fondatrices mais aussi des tâtonnements. De 1886, date de villa Lahovary de Ion Mincu, à l'Exposition jubilaire de 1906, qui consacrera le style national roumain, les architectes s'ingénieront à trouver une expression de l'âme du pays : insufflés par la tradition, inspirés par des expériences qu'ils avaient vues ailleurs, ils échafauderont doctrine et style nouveaux en même temps.

Le père : Ion Mincu

Dans l'architecture roumaine moderne, Ion Mincu s'impose comme une figure mythique. Plus que père du style national, il est perçu comme le véritable bâtisseur de l'école d'architecture de Roumanie. Un personnage rendu presque fabuleux par l'adulation de ses fidèles disciples : « Dans ce tourbillon d'éclats, de talents et de nouvelles créations, se lève imposante, froide et mystérieuse comme un sphinx, pourtant pleine de signification, la figure de l'architecte Mincu. Tel un Michel-Ange de la renaissance de l'art roumain, son œil pénètre les secrets de la Beauté universelle et sa main taille des lignes, des profils, des silhouettes et des masses immortalisés pour l'éternité » [19].

Le paradoxe de cette perception magnifiée fait que la personnalité de Mincu apparaît avec des contours plutôt flous. Il est curieux de voir que personne parmi les proches de Mincu, qui ont d'ailleurs beaucoup écrit sur celui-ci, n'a laissé de relation complète et cohérente sur son activité. Ce fait paraît d'autant plus curieux que Mincu représentait une véritable icône pour ses disciples et héritiers. En dehors d'effusions sentimentales et d'une admiration sans bornes, les sources transmettent peu d'informations ordonnées voire fiables. Exemple symptomatique : l'écrivain Nicolae Petrascu, qui dédie à son ami un roman et une monographie, réussit mieux son double littéraire que le véritable personnage biographique.

L'histoire de Ion Mincu commence à l'École des Ponts et Chaussées de Bucarest, qu'il fréquente de 1870 à 1875. L'établissement est une véritable pépinière pour les futurs architectes roumains : à part Mincu, on compte parmi ses élèves Ion N. Socolescu et, plus tard, Stefan Burcus, Scarlat Petculescu ou encore Nicolae Ghika-Budesti [20]. En suivant les cours des Ponts et Chaussées, Mincu ne fait qu'obéir à la volonté de son père, chérissant pendant toute cette période son désir d'être architecte. Si on se remettait aux dires de la fille de l'architecte [21], Mincu était déjà préoccupé, depuis ses études à



Ill. 15 : *Ion Mincu, « maison cultivateur » – dessin exécuté pendant ses études en France (1878).*

Bucarest, par l'idée de créer une architecture roumaine. L'affirmation est vraisemblable, mais pas nécessairement réelle : dans le contexte de pauvreté des sources concernant l'architecte, il est difficile de déceler les véritables révélations des émanations d'un personnage construit attentivement par ses contemporains et la postérité.

De toutes les manières, une chose est certaine : pendant ses années d'études à Bucarest, Mincu fréquente un groupe de jeunes dévoués à la cause nationale dans l'art et la culture en général. Il se lie d'amitié avec Nicolae Petrascu, futur fondateur de la revue *Literatura si Arta Româna* (*La Littérature et l'art roumains*), Dimitrie Ollanescu-Ascanio, passionné par le théâtre, les peintres George Demetrescu-Mirea et Ion Alexandru Paraschivescu (Alpar), et le sculpteur Ion Georgescu, tous trois importantes figures de l'art roumain au tournant du siècle.

En 1877, obtenant l'accord de son père et, par conséquent, la certitude d'un certain soutien financier, il part enfin pour Paris étudier l'architecture. Il commence par s'inscrire à l'école Mont-Parnasse de Trélat [22]. Deux explications possibles pour son bref passage à l'École spéciale d'architecture : soit il la fréquente en attendant d'être admis à l'École des beaux-arts, soit il change d'établissement à la suggestion de François Thierry-Ladrange, qui était professeur honoraire à l'école fondée par Trélat [23]. Or, Thierry-Ladrange était également à la tête d'un atelier de préparation pour l'admission à l'École, atelier que le jeune roumain avait fréquenté ainsi que le témoigne son dossier scolaire [24]. On sait par le biais du roman de Nicolae Petrascu, *Marin Gelea*, que Thierry-Ladrange avait accueilli Mincu comme un second père, en lui ouvrant sa maison et en l'acceptant comme aide pour certains projets.

Le jeune roumain prépare intensément son admission aux Beaux-Arts, comme le prouve le carnet d'esquisses qu'il remplit pendant l'année 1878. Un des dessins [25] – la façade et le plan d'une maison, crayonnés frugalement – renvoie par sa légende, « maison [de] cultivateur », au sujet du concours d'admission de la session du mars 1878 [ill. 15]. Il est intéressant de remarquer que Mincu adopte un parti parfaitement « régionaliste » pour le traitement du sujet : toitures recouvertes de tuiles avec de larges avant-toits, céramique décorant la corniche, présence centrale d'une loggia, baies en plein cintre – tout rappelle le genre rustique italien dans sa formule typée.

En août 1878, Mincu est admis en seconde classe et, trois ans plus tard, entre dans la classe supérieure. Élève de Guadet, il paraît que ses professeurs lui avaient prédit une brillante carrière [26]. Effectivement, en tant qu'étudiant, il accumule les succès : plusieurs mentions et une médaille [27] pendant la seconde classe et pas moins de quatre médailles [28] en première classe pour ses projets rendus. Toutes ces récompenses ont fait de Mincu le plus primé de tous les élèves roumains ayant fréquenté l'École des beaux-arts.

La période d'études à Paris ne laisse transparaître que très peu les aspirations naissantes du futur créateur du style national roumain. En dépit de la maigreur des preuves, ces années de formation sont déterminantes pour l'orientation ultérieure de Mincu qui est confronté aux germes de la pensée régionaliste. Il avait déjà lu Viollet-le-Duc à Bucarest [29], il découvre maintenant la vision novatrice

de Guadet [30] et semble s'intéresser à la spécificité et à l'esprit des lieux. Ses lectures durant cette période de formation devaient comprendre *Les Anciennes églises byzantines de Constantinople* de D. Pulgher (1878), *La Brique ordinaire au point de vue décoratif* de J. Lacroux (1878), *La Céramique japonaise* de G. A. Audsley et J. D. Bowes (1881), les trois volumes du *Mobilier d'églises* – en bois, en pierre, en marbre et en fer – (1880), pour ne citer que quelques titres [31]. En revanche, le carnet de croquis datant de 1878, unique témoin restant de son séjour français, ne contient que deux dessins qui montrent un penchant pour le pittoresque et le vernaculaire.

Après l'obtention du diplôme en décembre 1883, Mincu clôt sa formation par un voyage d'études [32] suivant l'itinéraire initiatique classique, l'Italie et la Grèce, auquel il ajoute aussi l'Espagne haute en couleurs et Constantinople.

Villa Lahovary

Dès son retour en Roumanie, on retrouve Mincu dans les cercles des intellectuels et artistes militant pour une culture nationale, qu'il avait, par ailleurs, fréquentés avant son départ.

Malgré son parcours exceptionnel à l'École des beaux-arts, la société bucarestoise ne l'accable pas de commandes. Il met en application ses connaissances académiques en projetant une villa aux lignes inspirées par la Renaissance française pour un certain Vitzu et passe à côté de la réfection de l'église Saint-Silvestru, abandonnée faute de fonds. Rien de surprenant à cela, les architectes roumains restant encore peu sollicités par cette société aux goûts cosmopolites.

La commande qu'il reçoit en 1885 du major Iacob Lahovary, devenu ultérieurement général de l'armée roumaine, semble bien insignifiante : celui-ci désire transformer sa propriété de la rue Lustrului à Bucarest [33], « une ancienne bâtisse anodine, basse et ample » [34]. Lahovary fait la connaissance de Mincu à Paris et charge celui-ci du projet, en lui laissant le temps qu'il juge nécessaire [35]. Le travail demande une année entière à l'architecte, qui compte exploiter l'héritage artistique local. À cette fin, il entreprend de réunir une documentation minutieuse sur le terrain, à Bucarest et dans ses alentours, et en étudiant aussi les photographies des maisons vernaculaires prises par son ami le peintre Alpar. D'après les dires de ses biographes, Mincu dessine attentivement des églises et monastères anciens – Curtea Veche, l'église métropolitaine, Coltea, Antim, Bucur, Stavropoleos, Fundenii Doamnei, Snagov, Comana –, ainsi que l'architecture civile – le célèbre palais de Mogosoaia et le bâti vernaculaire de Bucarest [36]. Le choix de Mincu n'a pas un caractère personnel : ce sont les mêmes monuments qui excitent l'imagination des amoureux de la tradition nationale. Le major Pappazoglu, collectionneur et archéologue amateur, recommandait dans son guide de la capitale une liste des antiquités de la ville, qui est presque identique à celle des édifices visités par Mincu [37].

À l'automne 1886, la villa Lahovary est prête [ill. 16]. En s'inspirant de la tradition locale, Mincu avait signé l'acte de naissance du style national roumain : « J'avais vu quelques monastères anciens, quelques photographies d'Alpar. C'était tout mon bagage quand j'ai commencé le travail. J'ai essayé d'arriver à l'expression la plus typique et la plus simple, surtout que les dimensions réduites [de l'édifice] le permettait. J'ai fait appel à la polychromie, qui est dans la nature du peuple roumain et pour cela, pour des raisons de durabilité, j'ai recouru à la faïence. J'espère qu'elle dégage une atmosphère roumaine » [38].

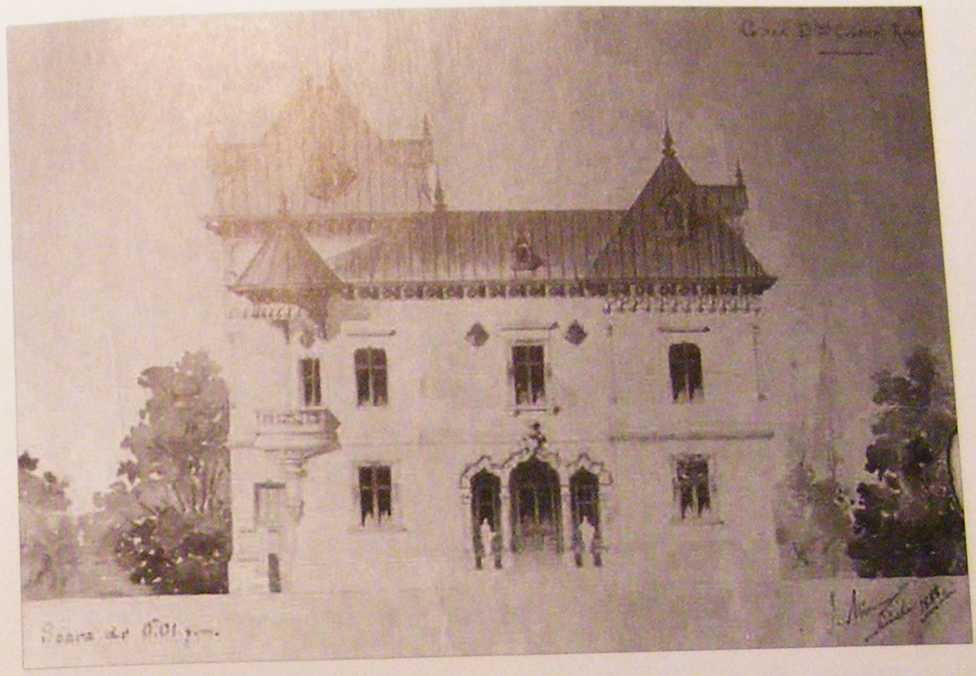
Malgré sa modestie apparente, la villa produit une vive sensation, devenant rapidement un lieu de pèlerinage pour les gens cultivés [39]. Parmi ceux-ci on compte aussi Grigore Manu, collectionneur averti d'es-

Ill. 16 :
Ion Mincu, villa Lahovary (1886), Bucarest – rue Ion Movila.

tampes d'églises et de maisons anciennes roumaines, qui félicite chaleureusement l'architecte. Son appréciation vaudra, plus tard, à Mincu la commande de l'Auberge roumaine pour l'Exposition universelle de Paris de 1889.

L'esthétique de la villa Lahovary était très hardie pour l'époque : non seulement Mincu avait osé employer des formes inspirées par la tradition autochtone mais il avait eu aussi le courage de respecter le registre « émotionnel » de cette tradition, misant sur la discrétion et sur une certaine humilité des moyens. Sans le soutien tacite de Lahovary, Mincu n'aurait jamais pas pu proposer une telle solution pour la résidence d'un représentant aussi distingué de la haute société roumaine. Un des élèves du maître, Spiridon Ceganeanu, avait reproduit les mots de Mincu à cet égard : « Quand le général Lahovary est venu me voir en me demandant de lui faire [projeter] une habitation dans le style roumain [...] »[40]. On comprend ainsi le rôle important détenu par les commanditaires dans le processus de cristallisation du style national. Figure centrale du parti conservateur, Iacob Lahovary, prolongeait probablement la politique jusque dans ses goûts artistiques et défendait la culture nationale – à la fin de sa vie, il avait choisi, d'ailleurs, d'être enterré dans une chapelle rappelant les petites églises valaques du XVIIIe siècle, projeté toujours par Mincu.

La nouveauté apportée par la villa Lahovary réside dans le traitement de sa façade principale, qui s'inspire librement du modèle type vernaculaire en Valachie collinaire. Ainsi, la façade s'articule autour d'un avant-corps central qui forme un porche, mais qui n'est pas sans rappeler le *foişor*, alliant ainsi les deux motifs récurrents du vernaculaire roumain. L'avant-corps est ouvert, ses arcades en accolades reposant sur des colonnes en bois, qui riment avec les balustres dans le même matériau ; sa partie supérieure est ornée des disques céramiques, qui ponctuent le découpage des accolades, et d'une frise, toujours en céramique. La maison est surélevée, de manière que l'avant-corps puisse suggérer la composition spécifique, étalée sur deux niveaux, superposant le *foişor* sur l'entrée à la cave, qui est ici remplacée par une fontaine décorative. Le reste de l'ensemble est très simple et rehaussé uniquement par deux frises, en céramique, en dessus des fenêtres, et par une toiture avec de larges avant-toits, soutenus par des aisseliers bien mis en évidence.

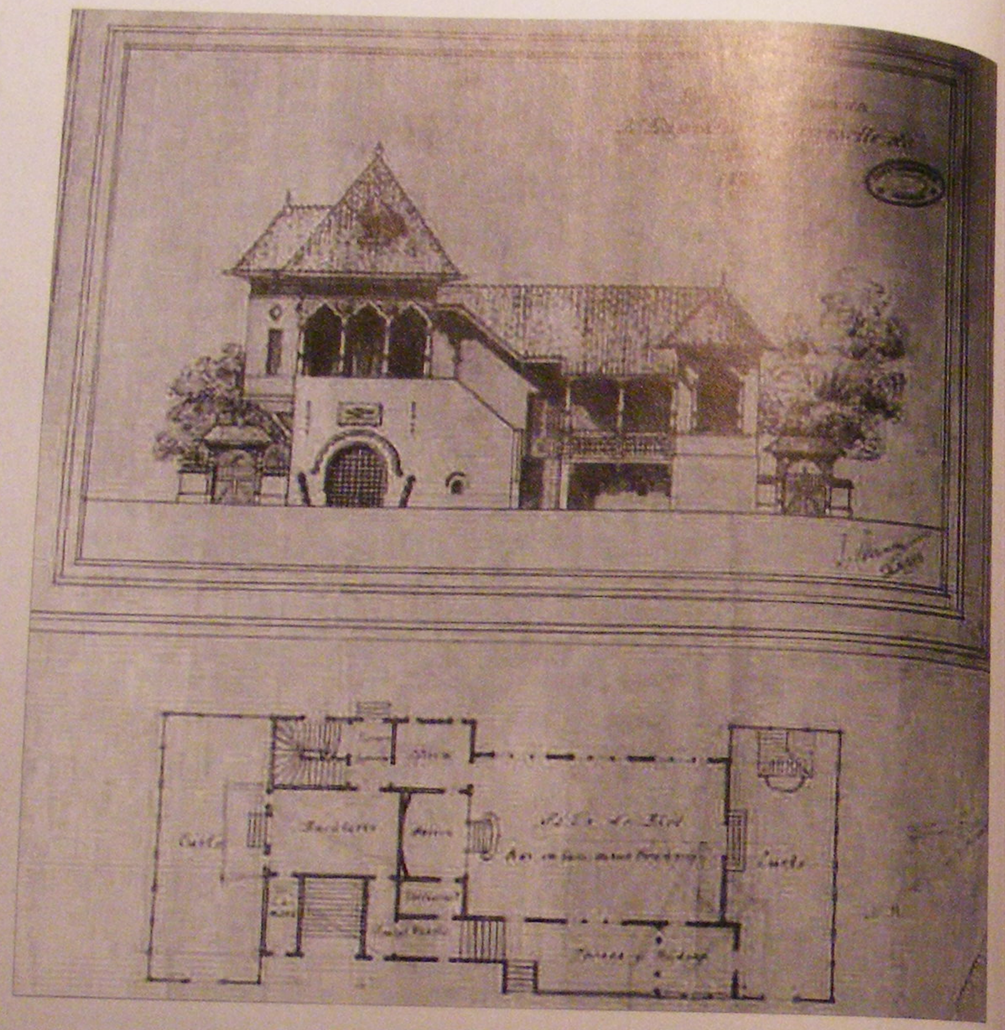


Ill. 17 :
Ion Mincu, villa Robescu (1888), Bucarest – dessin de la façade sur cour.

Malgré l'air « roumain » dont Mincu a voulu – et a réussi – imprégner cette composition, on peut remarquer qu'elle ressemble, en quelque sorte, à l'esquisse de la « maison [de] cultivateur » faite pendant ses études à Paris : quoique cette dernière soit plus complexe dans sa volumétrie et plus italianisante, les deux projets partagent le même goût pour le pittoresque et le même sens aigu de la symétrie parfaite. Autrement dit, la structure classique associée à la sensibilité pour la spécificité et l'esprit des lieux. Ainsi, on se rend compte que la villa Lahovary, aussi novatrice soit-elle soit dans le contexte de l'architecture roumaine n'est qu'une transposition des exemples que Mincu a pu rencontrer pendant sa formation en France. Il avait pu consulter la documentation publiée, à partir des années 1850, sur le nouveau concept de maison individuelle et sur les nouveaux matériaux, ne serait-ce que les volumes qu'on retrouve dans les fonds de la bibliothèque de l'École d'architecture de Bucarest, comme les *Villas suburbaines* et les *Nouvelles maisons de Paris et environs* de Daly, ainsi que *La Brique et la terre cuite* de Chabat et Monmory[41]. Le fait qu'il insiste explicitement, ainsi que le montre son discours consigné par Petrascu, sur la polychromie, confirme son attachement aux valeurs véhiculées par l'architecture contemporaine française. Derrière l'habit roumain, la composition le prouve : la symétrie très stricte, l'emploi du perron (camouflé en porche/*foişor*), les longues frises en céramique, inhabituelles pour la décoration traditionnelle roumaine (qui lui préfère les motifs ponctuels) mais au contraire familières pour la polychromie de l'architecture française.

La villa Lahovary n'est toutefois pas un hybride : l'éclectisme de sa conception n'est que très naturel à une époque qui glorifie les mélanges. Mincu ne trahit pas la spécificité roumaine, dont il est le promoteur, en la juxtaposant sur une structure académique – il ne fait que lui offrir un support viable et adapté à son temps.

Certes, cette œuvre fondatrice du style national ne fait pas preuve de complexité – son auteur la répudiera plus tard, en la considérant « trop juvénile »[42] – mais, pour un premier essai, elle est une réussite, avec ses belles proportions et la grâce



Ill. 18 :
Ion Mincu, projet pour le restaurant roumain à l'exposition universelle de 1889 de Paris.

discrète de sa composition. En comparaison avec les autres habitations projetées par Mincu à la même époque – les maisons Robescu [ill. 17] et Vladoianu (1889) –, la villa Lahovary est, nettement, la plus accomplie.

Restaurant roumain

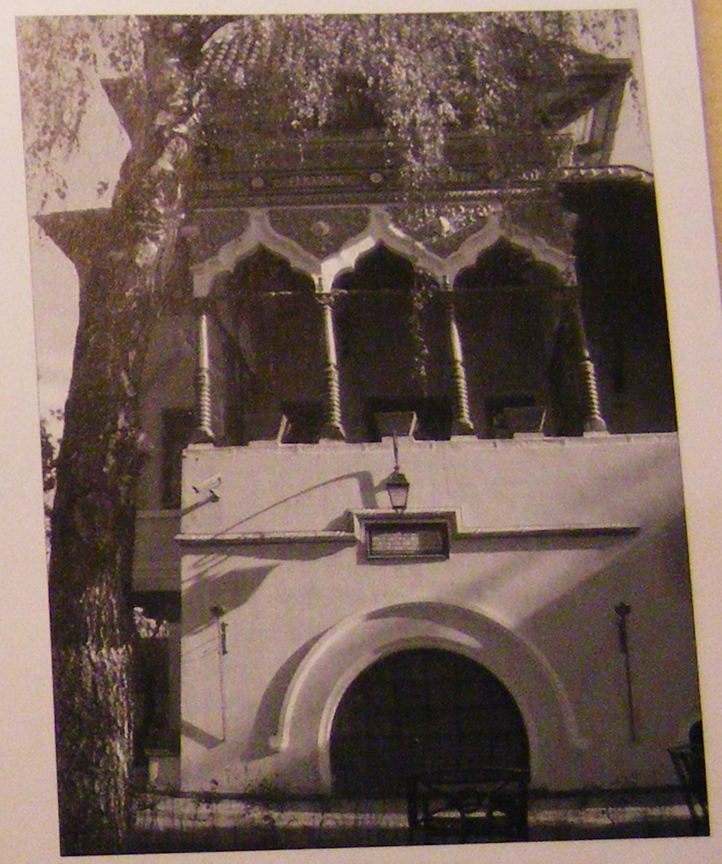
La Roumanie, comme tous les autres États monarchiques, n'allait pas participer officiellement à l'Exposition universelle de Paris de 1889, qui célébrait le premier centenaire de la Révolution. Toutefois, pour représenter le pays, il se forme alors un comité d'initiative privée : instigué par Alexandru Ciurcu (ancien directeur de *L'Indépendance Roumaine*), le prince Georges Bibesco (élu commissaire général), mobilise plusieurs personnalités dont quelques amis proches, comme Victor Duruy et Charles Le Cœur [43]. Le comité prévoit d'aménager une petite section dans les galeries des machines et de faire construire un « cabaret roumain », ainsi qu'on l'appelle dans les publications d'époque. Par amitié, Bibesco confie la section roumaine à Le Cœur, tandis qu'il invite Mincu (à la suggestion de Grigore Manu) à projeter le « cabaret » [44]. Faute d'argent, probablement [45], une fois les dessins du restaurant roumain terminés [ill. 18], la commande sera arrêtée et Mincu remplacé par le Français Oscar André.

Après l'innovation des pavillons individuels de l'Exposition de 1867 et du succès de la « rue des Nations » de celle de 1878, l'édition de 1889 venait avec une

autre nouveauté, l'extraordinaire parcours de « l'Histoire de l'habitation », mis en scène par Charles Garnier. La Roumanie n'est pas représentée dans cette série, en revanche, elle se rattrape avec le restaurant roumain, qui connaît un franc succès : « Le cabaret roumain s'ouvrait à tous, trop étroit pour la clientèle qui y amenait une vogue rapidement conquise et chaque jour accrue [...] – le service bien fait, surtout au début du repas, quand les jolies Roumaines s'avançaient, troublantes sous le collant de leur costume brodé, et vous versaient l'indispensable ouverture de tout bon repas roumain, le petit verre d'eau-de-vie de prune, ce pendant que, se démenant comme des beaux diables dans leur enceinte réservée [kiosque], les Lautars en paysans roumains : veste blanche brodée en rouge, à larges manches laissant passer la chemise [...] » [46].

L'architecture du restaurant fait l'objet des éloges du *Moniteur des Architectes* [47]. Une certaine similitude lie les deux édifices au niveau du schéma compositionnel et de quelques motifs décoratifs. Le fait que la partie basse du projet de Mincu ait été traitée dans le pavillon de l'Exposition comme un immense kiosque ouvert n'amoindrit pas l'analogie, car les problèmes financiers avaient bien pu déterminer une telle mesure, qui était à la fois rentable et appropriée à l'esthétique d'Expositions universelles. En revanche, d'autres éléments nient cette similitude : les pans de bois, très peu habituels pour le vernaculaire roumain, qui sont utilisés pour la construction de la partie surélevée de l'édifice, ainsi que de la forme bizarre des toitures qui correspond plus au vernaculaire balkanique. Peut-on considérer qu'Oscar André a transformé le projet de Mincu en une version plus économique, convenant mieux à son budget serré ?

Après la clôture de l'Exposition, l'architecte roumain recevra, néanmoins, les finances nécessaires pour faire bâtir son restaurant à Bucarest. Érigé en 1892 sur



Ill. 19 :
Ion Mincu, le « Buffet » (1892), Bucarest.

les bords verdoyants de la chaussée Kisselef – sorte de Champs-Élysées bucarestois – le « Buffet », ainsi qu'il sera désigné, est une réplique presque à l'identique du projet pour Paris [ill. 19]. Le concours de circonstances qui avait privé la Roumanie de la gloire – éphémère – d'un pavillon plus réussi pour l'Exposition de 1889, l'a récompensé, en échange, avec la présence pérenne d'un petit joyau d'architecture. À juste titre, le Buffet sera considéré par les contemporains et les générations suivantes comme l'icône du style national roumain. En effet, l'édifice est non seulement l'œuvre la plus représentative de Mincu, mais aussi un des chefs-d'œuvre du style qu'il a initié.

La réussite du Buffet réside dans son caractère synthétique qui intégré de manière fluide les différentes facettes de l'héritage architectural. À l'origine de cet accomplissement se trouve probablement

sa fonction initiale de pavillon d'exposition qui fait preuve des contraintes et libertés d'une telle architecture. On remarque l'éloquence travaillée de la composition et, en même temps, une surprenante liberté de vision, inégalée au sein de l'œuvre de Mincu. L'édifice reprend le thème de la demeure traditionnelle que l'architecte avait déjà traité, de manière restreinte, dans la villa Lahovary. Pour une meilleure distribution des fonctions du restaurant, mais aussi pour une meilleure adéquation à son modèle, Mincu conçoit une composition asymétrique, constitué de deux volumes qui soulignent, l'un, la verticale du bâtiment et, l'autre, son horizontale. Il agrémente cette structure volumétrique d'un riche vocabulaire emprunté à l'héritage architectural local, établissant ainsi un corpus d'éléments ensuite considérés comme incontournables pour définir la tradition : les arcades en accolade, la ceinture torsadée, les médaillons quadrilobes, la céramique vernie, le travail du bois à la façon des artisans paysans.

La céramique vernissée domine, par sa présence abondante et diversifiée, les façades de l'édifice, en signant leur note distinctive. En dehors de la riche frise végétale et des ornements circulaires qui décorent l'escalier du *foişor* à la manière dont les paysans décorent d'assiettes leurs intérieurs, l'architecte utilise également des cartouches munis d'inscriptions. Avec ce dernier motif, Mincu apporte une double innovation considérable : d'une part, il introduit l'écriture comme décoration architecturale ; d'autre part, il crée un nouveau dessin pour les lettres, inspiré par la graphie cyrillique, dessin qui sera unanimement adopté dans tous les arts visuels comme symbole du renouvellement national. Sa démarche témoigne de son rapprochement avec les expériences récentes de l'architecture européenne. Il prouve savoir assimiler – ces inscriptions renvoient à l'écriture utilisée par Labrouste pour la bibliothèque Sainte-Geneviève à Paris –, mais il se montre aussi en précurseur, le dessin sinueux de ses lettres partageant l'esthétique de l'Art Nouveau.

École centrale

En 1888, Titu Maiorescu, ministre des Cultes et de l'Instruction publique, charge Mincu du projet d'une grande école de filles à Bucarest [48]. En faisant abstraction du restaurant roumain, dont la fonction de pavillon d'exposition lui confère un autre statut, c'est la première commande officielle que l'architecte reçoit. Le rapprochement entre Mincu et Maiorescu est apparemment dû à Nicolae Petrascu. Celui-ci, qui avait son entrée auprès de Maiorescu dont il suivait la même ligne politique (le *Junimism*), avait parlé de son ami architecte au nouveau ministre [49].

Nul document ne mentionne le choix du style, mais on peut supposer que Maiorescu appréciait et encourageait les recherches de l'architecte. *Junimea* (La Jeunesse), le courant littéraire dont il était un des plus brillants représentants et qui s'était transformé, depuis peu, en groupe politique sous l'égide des Conservateurs [50], défendait les valeurs nationales. En même temps, on sait, par le biais d'une série d'articles de l'époque, qu'une grande partie de l'opinion publique désirait que les édifices scolaires soient « des monuments nationaux » [51]. Ainsi, le vocabulaire de Mincu inspiré par la tradition apparaît-il comme un couronnement de ces aspirations et son projet d'école ouvre la voie à la primauté du style national dans l'architecture scolaire.

Censée accueillir des filles de bonne famille, l'École centrale de filles devait être un lycée-pensionnat. Cette double fonction demandait un programme complexe, confrontant Mincu à son premier projet de grande envergure. Si pour la villa Lahovary et pour le restaurant roumain il avait pu adapter à sa vision des formules déjà existantes dans l'architecture traditionnelle, il ne pouvait pas ici

faire appel à des références directes. Il se voit, donc, contraint dès le départ au compromis idéologique adoptant un parti académique sur lequel il greffe l'attirail du langage national. Par conséquent, l'École centrale est une œuvre foncièrement éclectique.

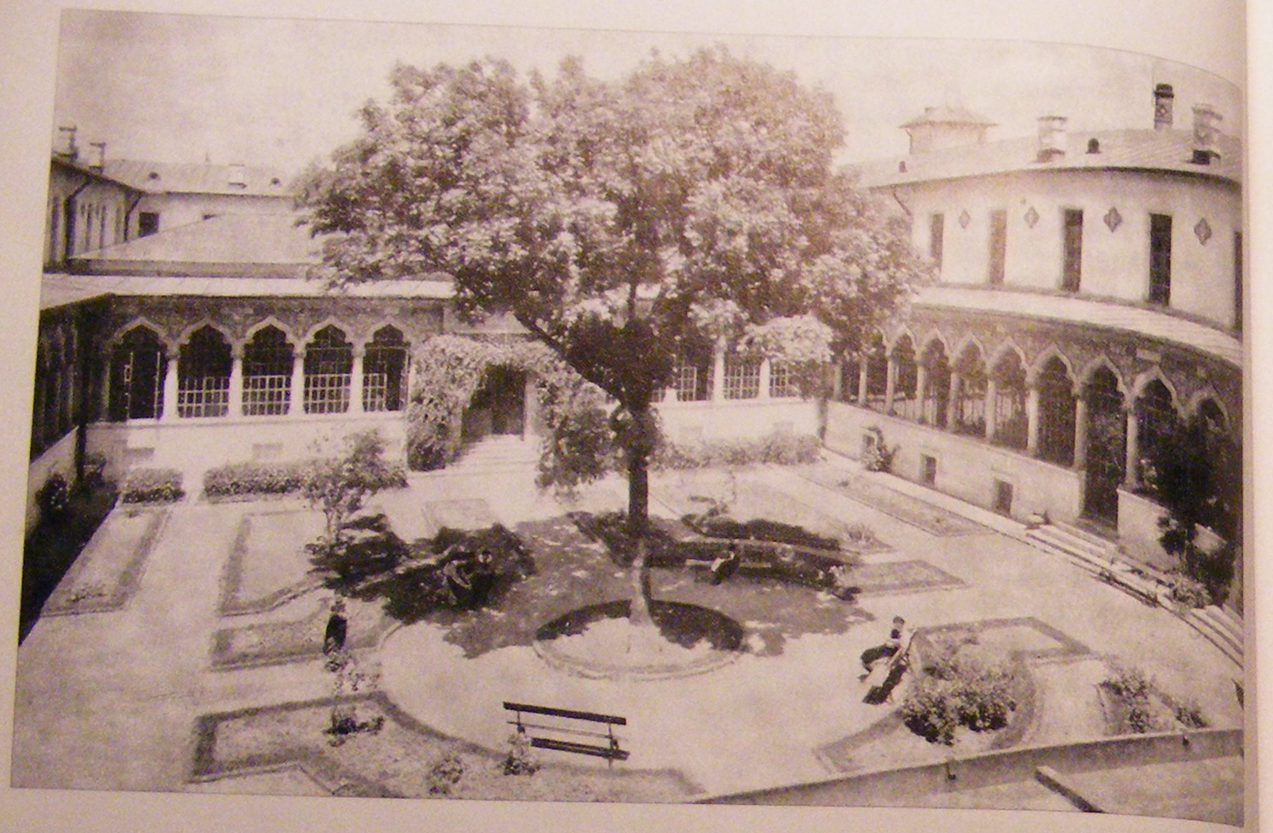
La composition d'ensemble est simple – un plan rectangulaire avec une cour intérieure au milieu et une aire de jeu encadrée par le prolongement des ailes latérales – et mise sur une symétrie rigoureuse [52] [ill. 20]. Comme pour le Buffet, Mincu essaie de concentrer dans la composition plusieurs aspects de la tradition architecturale autochtone, sans parvenir, cette fois-ci, à la même brillante synthèse. Pour la façade principale, il fait appel à la ceinture typique des monuments valaques, aux médaillons quadrilobes et à la corniche de consolettes empruntées à l'architecture moldave, tandis que les volumes en légère saillie des avant-corps sont un clin d'œil au vernaculaire d'influence balkanique. Sans état d'âme, il mélange ces motifs tirés des sources roumaines au langage académique : fronton roman, chapiteaux classiques, oves, astragales et denticules.

Élément clé de la décoration, des inscriptions en céramique vernissée se déroulent tout le long du deuxième niveau. Elles gagnent en importance par rapport aux inscriptions du Buffet : elles quittent la corniche, où elles étaient reléguées à un rôle mineur, pour s'étaler sur la façade, elles s'agrandissent et prennent leur autonomie en sortant de leur cartouche ornemental. Désignant les princesses les plus célèbres de l'histoire roumaine, les inscriptions se chargent d'un message idéologique, exaltant la fonction éducative et formatrice de l'institution.

Derrière la façade principale, Mincu dispose la salle des professeurs et les bureaux, réservant les ailes latérales aux salles de classe – au premier niveau – et, respectivement, aux dortoirs, situés au deuxième niveau. À l'intérieur du bâtiment, la monotonie des longs couloirs est égayée par la décoration haute en couleurs des plafonds qui est un autre rappel de la période française de l'architecte. Dans l'esprit éclectique qui règne dans tout l'ensemble de la composition, Mincu n'hésite pas à associer à ces plafonds des motifs de l'art paysan roumain qu'il utilise pour décorer les meneaux des fenêtres.

La partie la plus accomplie de l'École centrale se cache à l'intérieur : c'est la petite cour, lieu de promenade et de médi-

Ill. 20 :
Ion Mincu, École centrale de filles (1888-1890), Bucarest.



Ill. 21 : *Ion Mincu, École centrale de filles – patio.*

tation, conçue sur le modèle des anciens cloîtres [ill. 21]. Elle est remarquable par le rythme des arcades trilobées de sa galerie fermée et par l'explosive végétation en céramique vernissée qui les décore. Au long de sa corniche s'ensuivent des noms de princes roumains, pendant aux noms des princesses de la façade principale.

« Cité roumaine »

En 1890-1891, en même temps qu'il surveillait les travaux à l'École centrale, Mincu commence à étudier un autre projet, le plus vaste qu'on lui ait jamais confié.

Il s'agit d'une très grande opération de spéculation foncière envisagée par les héritiers d'un terrain – le « parc » Ioanid, situé à proximité de l'École centrale et de la villa Lahovary –, qui désirent transformer leur propriété en un quartier résidentiel. Ils s'associent à la banque Marmorosch-Blank, qui assure l'investissement, et chargent Mincu du projet. Ce dernier saisit tout de suite l'opportunité d'imposer le style national par le biais d'une œuvre de proportions impressionnantes. En effet, le lotissement devait compter une centaine d'habitations – des villas conçues toutes selon l'esthétique du style roumain. Malheureusement, le projet ne verra jamais le jour, en raison des désaccords survenus entre les héritiers du terrain et la banque, et les esquisses de Mincu seront égarées, comme la plupart de ses dessins, d'ailleurs. Seules témoignent de cette énorme entreprise les lignes consignées par Petrascu dans sa monographie de l'architecte.

Les premiers lotissements de Bucarest datent de la moitié du XIXe siècle [53]. Ainsi, l'opération prévue pour le « parc » Ioanid s'inscrit-elle dans cette ligne novatrice d'actions urbanistiques. Son caractère est encore plus avant-coureur grâce à l'agencement envisagé, car le terme de « parc » ne fait pas référence à un terrain aménagé pour l'agrément et la promenade mais signale le traitement du futur lotissement en « cité-jardin ». Tout au long de la première moitié du XXe siècle, période de

grande effervescence pour la création de lotissements conçus en tout genre, « parc » sera la dénomination roumaine consacrée pour désigner les opérations foncières alliant qualité de l'habitation et espaces verts. D'ailleurs, sans que le projet confié à Mincu soit réalisé, le « parc » Ioanid verra le jour dans une autre formule : à côté des parcs Boerescu, Filipescu ou Bonaparte, il représentera le nouveau Bucarest résidentiel par excellence.

On ignore à qui revient cette conception de cité-jardin pour le terrain de Ioanid : il est fort probable que les héritiers ont voulu spéculer au maximum sur leur propriété, en érigeant des villas luxueuses, et que Mincu, grâce à son expérience française, a su canaliser leurs ambitions dans une formule complètement novatrice pour le Bucarest de l'époque. La vision de l'architecte était parfaitement servie par l'idée d'une cité-jardin car elle correspondait à une transposition moderne du système d'habitation patriarcal roumain d'habitation. Imaginant le parc Ioanid comme un immense jardin parsemé de villas, Mincu ne faisait que continuer, à une autre échelle et sur un autre niveau urbanistique, la ville traditionnelle.

Afin de disposer de la documentation nécessaire pour élever la « Cité roumaine », ainsi qu'il appelait son projet, Mincu décide d'étudier sur place les témoins du passé architectural roumain susceptibles de servir son dessein [54]. Il entreprend un long voyage d'étude (Pitesti, Curtea de Arges, Cozia, Bistrita, Rîmnicu Vîlcea, Arnota et Hurezi), à la manière des expéditions archéologiques, accompagné d'un groupe : Mirea est censé peindre ces témoins, Alpar les photographier, Petrascu examiner les vieilles chroniques, et ses seconds, les jeunes Clavel et Van Saanen faire des relevés. À part l'architecture religieuse, Mincu compte aussi explorer le vernaculaire, s'attardant en chemin pour étudier les *cule* ou, simplement, les maisons paysannes, qu'Alpar photographie sans répit. Petrascu consigne que Mincu était surtout intéressé par les détails : portails, motifs décoratifs en bois ou entrelacs des sculptures en pierres, iconostases, écriture des pierres tombales, etc. [55].

Dans la conception première, le lotissement aurait dû être une « cité » autonome, avec un grand jardin au milieu et disposant de toutes les facilités nécessaires. Mincu envisageait de prendre comme modèle les anciennes cours moldaves et les *cule* d'Olténie : « des parties de façade en saillie, des balcons pittoresques, des couvrements accidentés, des fenêtres variées, des portes fleuries, des escaliers de monastères au tournant inattendu, des ornements gais et fins pour rehausser les façades, les portes et les fenêtres, des clôtures différentes avec des portails à auvent, le tout composé harmonieusement pour faire une habitation paisible et attrayante, chacune située au milieu de son petit jardin » [56].

Encore une fois, Mincu s'avère être un précurseur, car sa « Cité roumaine » est une préfiguration des lotissements bucarestois. Ces interventions urbanistiques, surtout les opérations d'habitation sociale, adopteront, dès leur début dans les premières années du XXe siècle, l'esthétique du style national comme image emblématique.

Habiter selon Mincu

Schématiquement, la carrière de Mincu peut se résumer à deux périodes. La première, très courte, de 1886 à 1891, représente la période d'acquis : l'architecte se documente sur les monuments anciens et autres exemples vernaculaires et met au point le vocabulaire du nouveau style. La deuxième période est celle des grands projets, pour la plupart non réalisés pour des différentes raisons – la « Cité roumaine », l'hôtel de ville de Bucarest, le ministère de la Guerre, la préfecture de Galati, la banque agricole de Craiova. Elle est aussi la période des chapelles funéraires, de quelques habitations, dont celle

Ill. 22 : *Ion Mincu, maison de l'architecte, Bucarest – rue Pitar Mos, intérieur.*

propre de l'architecte et celle de son ami Petrascu.

Ces deux habitations ne sont pas des réalisations importantes de l'architecte, sa propre maison étant étonnamment peu significative de son œuvre ; en revanche, toutes les deux ont une valeur symbolique quant à l'évolution théorique de l'idéologie du style. En effet, les deux demeures ont abrité, à tour de rôles, des soirées culturelles dont le but manifeste était la création d'une expression nationale dans tous les arts. À partir de 1895 se forme le « Cercle des amis de la littérature et de l'art roumain » qui conduira un an plus tard à l'apparition de *Literatura si Arta Româna*, publication qui jouera un rôle essentiel dans la promotion d'une culture nationale. Ce cercle, dont l'âme était Nicolae Petrascu, se réunit régulièrement dans la maison de Mincu [57]. Sur la table du salon, Mincu avait exposé la maquette de la couverture qu'il avait dessinée pour la publication. Paradoxalement, c'est surtout l'intérieur de cette maison qui est le plus représentatif des activités et idéaux de son propriétaire. L'extérieur, qui aurait pu afficher de manière beaucoup plus emblématique l'approche de l'architecte, reste anodin voire maladroit. Doit-on extrapoler cette remarque et conclure que la maison de Mincu était à l'image de son propriétaire – introverti et favorisant plus les valeurs profondes que les apparences ?

Si l'extérieur est tellement peu significatif, cela est du en partie au fait que l'architecte n'avait pas projeté lui-même cette maison. Il l'acquiert de l'architecte Gaetano Bourelly, un Italien né à Bucarest, qui l'avait construite en 1877 et ne fait que la « réparer » en 1900 [58]. On comprend, donc, que les interventions sont minimes, ce qui explique l'aspect tellement peu concluant de l'édifice. C'est l'intérieur qui dévoile la personnalité de l'architecte et sa passion pour la tradition autochtone : « Dans sa maison [Mincu] se fait une décoration intérieure dans le style qu'il chérissait tant – des tissus et tapis orientaux, des banquettes sculptées en bois [...], des chaises originales, d'objets d'art religieux » [59] [ill. 22]. Les meubles en bois étaient exécutés d'après les dessins de Mincu qui était également professeur à l'École des Arts et Métiers, où il avait été nommé probablement après le succès remporté par le mobilier qu'il avait dessiné pour la cathédrale de Constanta, en 1888. Donc Mincu n'était pas à sa première tentative de mobilier conçu selon les mêmes principes qu'il appliquait à l'architecture de style national : étudier les modèles du passé pour créer des œuvres personnelles. L'architecte privilégie plus l'effet d'ambiance que la véracité de ses meubles qui mélangent des sources très hétérogènes, s'inspirant aussi bien du Moyen Âge occidental – qu'il avait pu étudier à travers les pages du *Dictionnaire de Mobilier* de Viollet-le-Duc –, que des modèles roumains ou même des sources orientales.

Sa propre maison reste le seul exemple connu d'une éventuelle démarche « holistique » qu'il aurait appliqué à ses créations, tudiant l'extérieur et l'intérieur dans un même esprit. Mais tout porte à croire qu'il le faisait de manière systématique et que son professorat aux Arts et Métiers lui a même permis de promouvoir une esthétique « roumaine » pour les intérieurs tant privés que publics.

Ce qui aux yeux de ses contemporains distingue Mincu des autres pionniers du style national, ce n'est pas son dévouement à la cause – son confrère Socolescu avait exercé encore plus d'activité militante – mais surtout sa manière de dialoguer avec la tradition et de créer des ponts entre l'héritage national et les exigences présentes de l'architecture. « Les anciennes bâtisses avaient de petites dimensions, elles n'avaient rien de monumental comme les grandes constructions modernes, un palais, une université, un hôtel de ville, conçus d'après les besoins actuels. Tous [ces éléments] doivent être transformés, augmentés, [compris] dans leur esprit et seulement ensuite [utilisés] en brique, chaux et bois » [60].

Le théoricien : Ion N. Socolescu

Fondateur du style national roumain, Mincu n'est pas le seul promoteur actif de cette nouvelle expression parmi ses collègues architectes. Même si la postérité ne lui a pas accordé ce titre, Ion N. Socolescu mérite de partager la gloire avec son camarade aîné. Si Mincu a été le modèle parfait de l'architecte créateur, Socolescu a su marier son travail d'atelier avec un combat soutenu d'activiste. Son intérêt pour l'héritage oriental de l'art roumain ajoute une corde de plus au registre du style national, tandis que ses diverses activités – directeur de publication, initiateur de la Société des architectes roumains ainsi que directeur de la première école d'architecture – ont beaucoup contribué au développement de la profession.

Les destins d'I. N. Socolescu et de Mincu s'entrecroisent, tout au long de leur carrière sans qu'ils soient véritablement liés l'un à l'autre ; seule différence, le chemin du premier avait été tracé probablement par son père, Nicolae G. Socol, lui aussi architecte vraisemblablement formé à Vienne [61], ce qui explique son penchant pour l'architecture autrichienne du temps, mélangeant néo-gothique et éclectisme. Comme Mincu, Socolescu débute en 1873 par des études à la seule école technique supérieure à cette époque en Roumanie, l'École des Ponts et Chaussées de Bucarest. Major de sa promotion, il part pour Paris où il est admis en seconde classe d'architecture à l'École des beaux-arts en 1879 – à seulement 23 ans –, en tant qu'élève de Ginain [62]. Il est pratiquement collègue de Mincu, partageant un apprentissage commun à l'École, ainsi que l'indiquent leurs dossiers. Sans avoir les mêmes résultats brillants que son aîné, qui a l'avantage de son âge mûr et d'une expérience accrue, I. N. Socolescu rentre dans son pays avec un certificat signé par P. Dubois, directeur de l'École : « A terminé les études de l'École des beaux-arts où il a obtenu des succès qui, en le classant parmi les plus distingués élèves de l'école, me permettent de le recommander aux Messieurs membres du Gouvernement roumain » [63]. En dépit de ces louables appréciations, Socolescu n'avait pas passé le diplôme, les mentions de sa feuille matricule s'arrêtant en août 1883 avec la soutenance de deux projets, l'un pour un établissement thermal et l'autre pour un monument commémoratif.

De retour en Roumanie, il travaille pour une courte période à la Société des chemins de fer, en dirigeant les travaux de la ligne Ploiesti-Predeal, alors en construction, pour s'adonner ensuite à la pratique d'architecture. Ses premiers projets connus sont assez tardifs (1889) mais ils font preuve, dès le début, d'une conception bien cohérente et, même, d'un style acquis. L'architecte met au point un

vocabulaire qui lui est propre, devenant ainsi l'auteur d'un style désigné par la postérité comme le « style Socolescu ». Il favorise l'apport oriental dans la tradition roumaine, ce qui le pousse parfois à des excès d'exotisme. On doit attribuer à ces écarts le manque de véritable reconnaissance du rôle qu'il a joué dans le développement du style national. Cette passion que Ion N. Socolescu éprouve pour le filon oriental est certainement liée au succès que connaissent les divers orientalismes dans l'architecture européenne du temps. Il ne faut pas oublier que Socolescu se forme à Paris, dans une ambiance particulièrement friande d'exotisme oriental. En regardant attentivement les œuvres de l'architecte, on peut noter la présence de détails notoires comme, par exemple, le motif de la fenêtre avec double accolade identique à celui du pavillon du Bosphore de l'Exposition universelle de Paris de 1867. Aussi, il aurait pu s'inspirer des immeubles de l'architecture « néo-ottomane », qui commence à se développer à Istanbul. À l'écoute d'une attitude en vogue à l'époque, Socolescu s'attache à dévoiler la face orientale cachée de l'héritage architectural roumain et, même si dans sa fougue il abuse parfois, il parvient ainsi à enrichir le vocabulaire du style national.

« Pensée équilibrée éclairée d'une belle culture générale, esprit d'organisateur guidé par une brillante intelligence et par une volonté de fer, Socolescu a réussi à s'approcher la générosité de Sterian et l'enthousiasme de Ciocârlan et tous les trois sont parvenus de rassembler autour d'eux la pléiade d'architectes et ingénieurs formés à l'étranger et tous ensemble ont fondé la Société des architectes roumains et l'École d'architecture – le rêve d'or de Socolescu ! » [64].

C'est avec ces mots qu'Ion D. Traianescu, ancien élève de Socolescu, résume l'activité militante de l'architecte. En effet, grâce à l'énergie, à la persévérance et aux talents organisateurs et associatifs de Socolescu, la profession d'architecte a fait d'énormes progrès dans la Roumanie moderne. Personnalité vive, il a été le premier à œuvrer pour la cohésion de la profession, en militant concrètement pour sa reconnaissance et son développement. Ni Alexandru Orascu, doyen de l'architecture roumaine, ni Dimitrie Berindei, partisan avant la lettre du style national dans ses articles et conférences, ni Ion Mincu – tous les trois, figures importantes du début de la profession dans le pays – n'ont fait pour l'architecture roumaine autant qu'Ion N. Socolescu.

Socolescu a accompli au cours de sa carrière deux actes essentiels au service de la profession d'architecte : avoir initié puis dirigé la première publication roumaine spécialisée, *Analele Arhitecturei si ale Artelor cu care se leaga* (*Les Annales de l'architecture et des arts qui s'y rattachent*) et avoir fondé la première école d'architecture. Sans intégrer cette dimension, son portrait resterait incomplet, car sa personnalité doit autant à l'architecte pratiquant qu'au militant pour la cause de la profession et de la culture nationale. De même, son apport au style national roumain ne se mesure pas uniquement par ses projets et par son approche spécifique – assimilée et pastichée à plusieurs niveaux du métier – mais également par son infatigable travail de publiciste, organisateur, professeur et activiste.

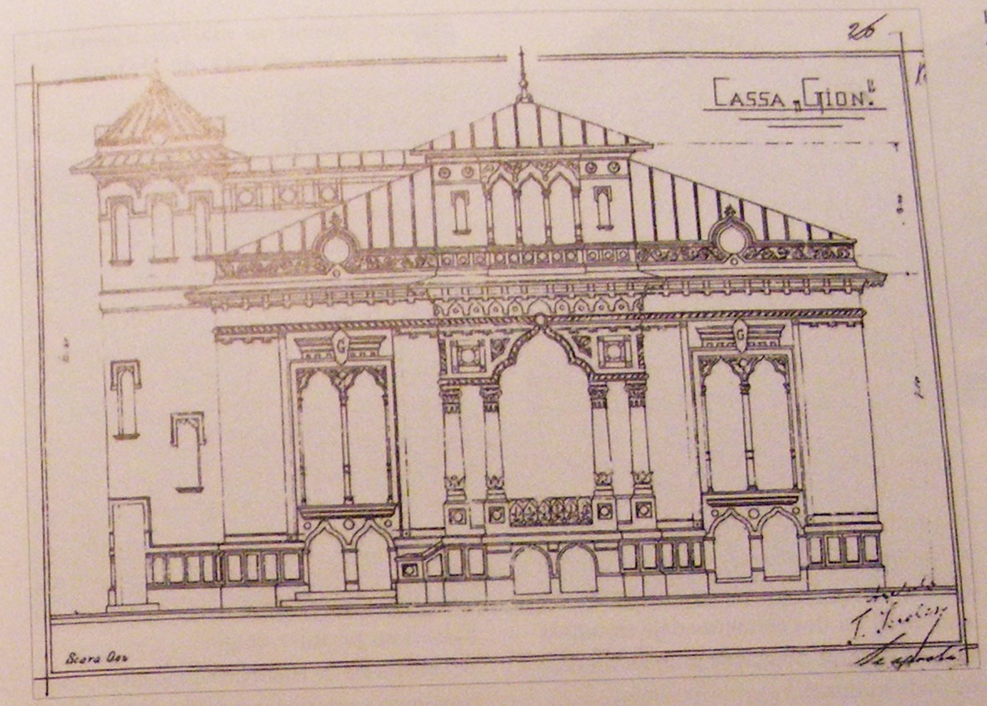
La série de représentants du style national qui ont associé la persuasion rhétorique et l'étude historique à la conception architecturale et au projet d'atelier – comme Ion D. Traianescu, Toma T. Socolescu, Florea Stanculescu, Ioan D. Enescu, etc. – serait en droit de se réclamer du modèle d'architecte militant qu'a été I. N. Socolescu.

Maison Ionescu-Gion

La première commande connue d'Ion N. Socolescu est celle de la maison George Ionescu-Gion de Bucarest. Ce dernier, auteur de la future *Histoire de Bucarest*[65], était un partisan de l'art national et évoluait dans les mêmes cercles que l'architecte. Leur intérêt partagé est à l'origine de l'esthétique architecturale du projet et nous pouvons même risquer l'hypothèse d'envisager que le goût oriental de Socolescu ait été encouragé par les recherches de l'historien.

La maison Ionescu-Gion annonce clairement le style devenu ultérieurement la marque de l'architecte et représente peut-être l'exemple le plus accompli de toute sa création en matière d'habitation [ill. 23]. Située sur une parcelle de forme irrégulière, la résidence adopte un plan qui suit, en partie, les aléas du terrain. Comme pour les projets de Mincu, l'édifice semble se réduire à la façade principale, qui concentre tous les soins de l'architecte. Socolescu conçoit cette façade selon une hiérarchie harmonique : au niveau du premier registre, celui de l'habitation proprement dite, il imagine un dialogue entre les arcades trilobées du porche et celles des fenêtres qui l'encadrent ; au niveau de la toiture, il crée un jeu de triangles et reprend le motif central des arcades, cette fois-ci ouvertes en accolade. La composition est subtile et fonctionne comme une œuvre musicale dont certaines parties se font échos.

Socolescu exploite exclusivement les sources de l'art valaque : la ceinture torsadée fait son apparition du début du XVIe siècle avec l'église épiscopale de Curtea de Arges, la frise des panneaux rectangulaires qui orne la base de l'édifice provient de l'époque de Matei Basarab (1632-1654), les fenêtres en accolade sont courantes à partir de la fin du XVIIe siècle, la loggia et les fenêtres géminées en arc trilobé sont empruntées aux grands exemples de l'art brancovan, le porche est une reprise de celui de l'église Stavropoleos et, enfin, la tour peut rappeler celle des *cule* d'Olténie. Malgré la présence d'éléments allogènes, comme la corniche en denticules, la limitation des sources et un traitement commun apportent de la cohérence à la composition. Né à Ploiesti, ville au passé marchand située à une soixantaine de kilomètres au nord de Bucarest, Socolescu s'inspire de l'architecture de sa contrée



Ill. 23 : *Ion N. Socolescu, maison de G. Ionescu-Gion (1889), Bucarest – rue Logofatul Udriste, autorisation de construction.*

Ill. 24 :
Ion N. Socolescu, maison, Bucarest – rue Slanic.

natale. Par rapport à Mincu, originaire du sud de la Moldavie, qui essaie de trouver l'essence de l'expression nationale, alliant art valaque et tradition paysanne avec un ajout de motifs moldaves, Socolescu trouve autour de lui des éléments déjà décantés par le temps qu'il emploie pour sa version du style national.

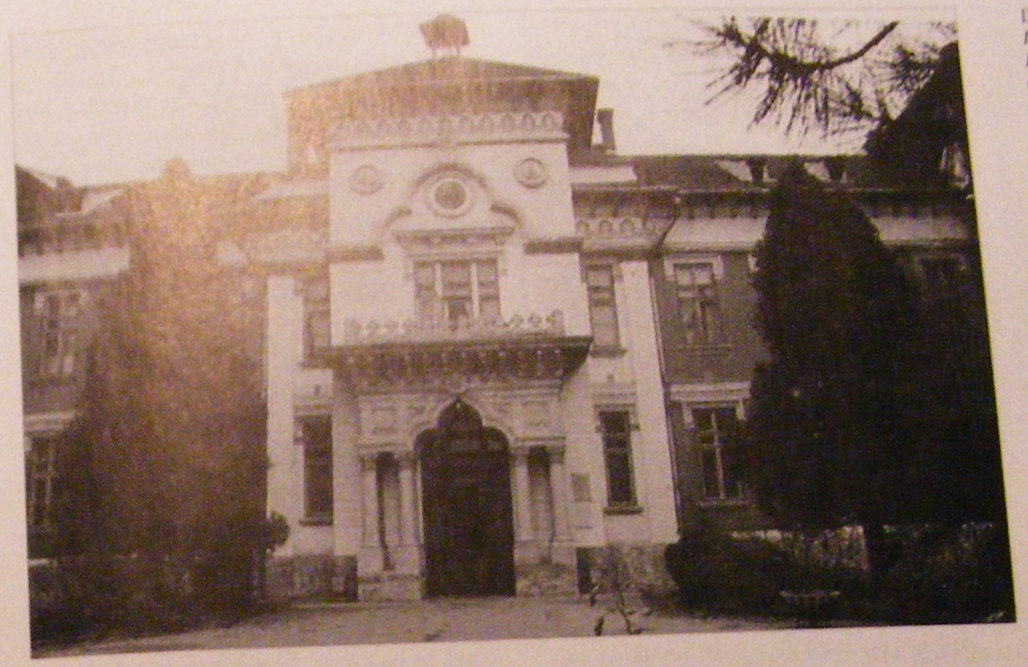
L'architecte agrémente la tradition locale d'une légère note d'exotisme : I. D Traianescu qualifie le style Socolescu de « vénitien », s'appuyant surtout sur la polychromie de ses projets [66], et le neveu T. T. Socolescu ajoute aussi l'attribut « arabe » [67]. En quelque sorte, les deux voient juste : l'architecte profite de la mode orientalisante pour aller puiser son inspiration dans l'art vénitien et ottoman, à l'origine de certains éléments de l'art roumain. Tirant cette révérence à la tradition, il justifie ainsi tout écart.

Le « style Socolescu »

La conception stylistique de l'architecte est déjà parfaitement cristallisée dans sa première œuvre, la maison Ionescu-Gion, et les commandes ultérieures seront, plus ou moins, des variations sur ce thème. Apparemment, le « style Socolescu » jouissait d'une forte emprise sur le public, notamment les classes moyennes [68], qui appréciaient probablement le côté décoratif et sa touche d'exotisme. Le succès du style a été tel qu'il a fait des émules parmi les architectes et, surtout, les maîtres maçons, jouant un rôle très important à l'époque en matière de diffusion de thèmes.

La griffe de l'architecte se reconnaît facilement, grâce à son vocabulaire spécifique, à la manière dont il traite la décoration et à un schéma composite type, qu'il applique presque sans faute dans tous ses projets, qu'ils soient des programmes résidentiels, scolaires ou administratifs. Ce schéma concerne la travée centrale de la façade principale qui donne la note distinctive à tout l'ensemble. D'ailleurs, la façade principale affiche également un schéma unificateur : la composition est toujours rigoureusement symétrique avec la travée centrale en décrochement par rapport au corps de l'édifice ou sinon, dans le cas contraire, munie au moins d'un balcon au premier étage.

Partie clé de toute la composition, cette travée se caractérise par l'emploi d'une grande ouverture, habituellement tripartite, couronnée d'arcs en accolade ou trilobés. Selon la hauteur de l'édifice, ce motif principal occupe toujours la place la plus importante dans la hiérarchie des registres. C'était aussi le cas du porche de la maison Ionescu-Gion que Socolescu réutilise presque tel quel pour le portail de l'École normale d'instituteurs de Cîmpulung (1892-1895) [ill. 25] et l'oriel de sa propriété boulevard Carol à Bucarest (1896). Autre variante du motif central, la baie tripartite (bipartite pour l'ancienne mairie de Constanta) [ill. 26] est décomposée en trois fenêtres séparées, toujours couronnées par des arcs en accolade ou trilobés, comme l'architecte l'emploie dans l'autre immeuble de sa propriété boulevard Carol (1896), pour la maison Butculescu dans la rue C. A. Rosetti à Bucarest (189 ? [69]), ou l'habitation qui lui est attribuée rue Doamnei à Bucarest. Utilisant ce schéma type, Socolescu aime jouer sur la variation, sans jamais se copier lui-même à l'identique d'un projet à l'autre. La maison rue Slanic (anciennement Teilor) à Bucarest combine les deux



Ill. 25 :
Ion N. Socolescu, École normale (1892-1895), Cîmpulung.

Ill. 26 :
Ion N. Socolescu, ancienne mairie (actuellement musée d'art populaire), Constanta.

thèmes – le porche pour décorer la façade sur cour et la série des trois fenêtres en accolade pour la façade sur rue [ill. 24].

Mais le « style Socolescu » se reconnaît surtout grâce à son langage décoratif et sa mise en œuvre. On peut remarquer que l'architecte emploie, d'un édifice à l'autre, presque les mêmes motifs, qui sont rarement identifiables, mais le plus souvent s'encadrent très bien dans le langage formel de la tradition. Seule exception notable – le couronnement de fleurs de lys copié d'après le fameux modèle de l'église épiscopale de Curtea de Arges qu'il utilise pour la première fois pour la porte d'accès d'une maison rue Grigore

Alexandrescu (1890) et qu'il reprend ensuite dans le porche monumental de l'École normale de Cîmpulung. En dehors de la maison Ionescu-Gion et de la mairie de Constanta, le vocabulaire de Socolescu montre un caractère éclectique, parfois très prononcé comme dans le cas de la maison Stoenescu, rue Izvor à Bucarest (1897). L'architecte ne craint pas de mélanger ses sources d'inspiration, introduisant des motifs classiques dans ses compositions, comme les palmettes et denticules, qui s'associent avec facétie à des thèmes autochtones. D'ailleurs, ses projets qui présentent des sections de l'édifice sont une preuve excellente pour l'éclectisme de Socolescu, qui, derrière les façades dans le style national, cache des intérieurs parfaitement académiques.

Autre spécificité du « style Socolescu » : sa polychromie, qui témoigne, comme l'orientalisme, de la volonté de l'architecte de se situer dans un certain air du temps. L'attentif chroniqueur qu'a été son neveu, T. T. Socolescu, ne mentionne pas les lectures de son oncle ; on ne sait donc pas si celui-ci avait lu Ruskin ou s'est laissé, tout simplement, influencé par les architectures du moment qui depuis Paris – ville de sa formation – jusqu'à Vienne – où son père avait étudié – se retrouvaient partout en Europe. En même temps, comme pour ses orientalismes, Socolescu peut toujours justifier son penchant pour la polychromie avec la tradition des appareils byzantins dans l'architecture valaque. Il favorise, d'ailleurs, la bichromie des briques qui alternent avec le blanc de l'enduit, aboutissant à une haute qualité artistique dans la mairie de Constanta.

La manière dont Socolescu traite la décoration contribue également à la spécificité de son style. En dépit d'une abondance de la décoration, celle-ci n'est jamais prolixe, car, d'une part, l'architecte la confine dans des zones bien délimitées et, d'autre part, il met une sourdine grâce à la profondeur très réduite de la surface ornée. Sa décoration a souvent la finesse d'une dentelle, ce qui la rapproche encore plus de la vision orientale.

L'impact du « style Socolescu » sur les pratiquants d'architecture roumaine de l'époque est impressionnant. Des architectes aguerris s'inspirent de ses œuvres, comme le fait Alexandru Savulescu pour sa maison personnelle, rue Biserica Amzei à Bucarest (1892) qui, en dehors d'une asymétrie de la façade principale, semble copier fidèlement une résidence de Socolescu. Les maçons de toutes les villes dans lesquelles l'architecte avait fait construire ses projets – à Bucarest, Ploiesti, Cimpulung, Pitesti ou Tîrgoviste – s'entichent, eux aussi, des airs orientaux de ce style ; son succès est tel que la présence d'un seul édifice de Socolescu peut contaminer une rue entière, comme c'est le cas avec la maison rue Grigore Alexandrescu [70] (Bucarest, 1890).

Nonobstant, il faut nuancer cette emprise du « style Socolescu », prenant en considération un phénomène qui peut la relativiser. À Istanbul ou dans la Serbie et la Bulgarie voisines, où les architectes œuvraient aussi pour une image de l'identité nationale, on retrouve un même décor orientalisant et des compositions similaires. Est-ce que Socolescu s'est laissé influencé par ses expériences ? L'hypothèse la plus réaliste réunirait deux explications simultanées : d'une part, reconnaître la montée d'un goût orientalisant dans les grandes écoles d'architecture, de Vienne à Paris, attirant les centres plus petits dans leur sphère d'influence ; d'autre part, admettre que des contextes similaires, politique et culturel, peuvent créer des réponses similaires à leurs besoins.

L'étranger : Lecomte du Nouÿ

Dernier de cette triade qui a marqué les premiers pas du nouveau style dans l'arène de l'architecture roumaine moderne, le Français André-Émile Lecomte du Nouÿ n'a jamais été reconnu en tant que précurseur ni par ses contemporains ni par les générations suivantes.

Pourtant, il a été un personnage clé pour la cristallisation du vocabulaire de ce mouvement, surtout en matière d'architecture religieuse et de décoration d'intérieur.

À l'origine de ce manque de reconnaissance, ses restaurations des monuments religieux roumains lui ont valu en son temps d'acerbes critiques, reprises par la postérité. Ses méthodes de travail ont déclenché vers 1890 un scandale à grande échelle, connu dans les débats politiques et dans la presse du temps sous le nom de « question des monuments historiques » [71]. Quelques-uns ont vu dans la réaction contre les restaurations entreprises par le Français le commencement du courant traditionaliste en architecture [72]. Sans juger la légitimité des critiques, discutables en partie, il faut reconnaître que les débats provoqués par les restaurations de Lecomte du Nouÿ ont beaucoup contribué à une prise de conscience des valeurs du passé et, ainsi, au développement de l'idéologie du style national et de son succès auprès du public.

Carrière : entre la France et la Roumanie

Suite à l'étouffement de ce scandale, l'œuvre de Lecomte du Nouÿ a été presque entièrement occultée, le mépris générant l'oubli et l'ignorance de ses créations. Seuls appuis pour suivre sa carrière – une succincte notice biographique que l'architecte insère dans son dossier pour l'obtention de la Légion d'honneur [73] et quelques pages que lui a consacrées Alexandru Tzigara-Samurcas [74].

Après un passage à l'École impériale de dessin et de mathématiques, qui n'a retenu dans ses registres que son inscription en 1859 [75], le très jeune Lecomte du Nouÿ se forme auprès de trois grands architectes français – élève de MM. Vaudremer, Viollet-le-Duc et Baudot – avait-il consigné laconiquement dans son résumé. Il ne subsiste malheureusement aucun témoignage sur la durée et la nature de l'enseignement reçu dans ces ateliers : toutefois, tout porte à croire qu'après un apprentissage chez Vaudremer [76], le jeune homme est accepté dans un des ateliers de Viollet-le-Duc, vraisemblablement dans celui surveillé par le disciple le plus cher au maître, Anatole de Baudot [77]. Cette hypothèse s'appuie sur l'ordre dans laquelle Lecomte du Nouÿ énumère ses professeurs, mais surtout sur le nombre des travaux qu'il réalise pour Viollet-le-Duc et Baudot ainsi que sur le rôle joué par ces deux architectes dans son évolution ultérieure. En effet, les travaux auxquels ses deux maîtres l'associent pendant son apprentissage – Viollet-le-Duc l'avait chargé des relevés des chapelles de la cathédrale de Cahors [78] et il avait probablement participé aussi à la restauration de la Sainte Chapelle de Vincennes [79] par Baudot – détermine sa carrière d'architecte restaurateur des monuments historiques. Toujours pendant sa période française, Lecomte du Nouÿ ajoute une expérience à celle acquise dans le domaine de la restauration : la rencontre avec l'architecture orientale, pérégrination initiatique pour beaucoup des architectes de l'époque, qui équivalait presque aux voyages aux grandes sources de l'architecture classique. Chargé de projeter un Pater Noster (1868-1869) près de Jérusalem pour la princesse de La Tour d'Auvergne, le jeune architecte en profite pour faire des esquisses de la Terre Sainte, qu'il expose au Salon de 1870 ; il approfondit ce premier contact en participant en 1873-1874 à une mission archéologique en Palestine, dirigée par Clermont-Ganneau. Son approche ultérieure de l'art roumain démontre combien il a été marqué par son expérience orientale, expérience qui, fort possiblement, a influencé Viollet-le-Duc dans sa décision de l'envoyer en Roumanie.

Il arrive, donc, en Roumanie en 1875 en tant que second du maître français, ayant en charge la surveillance des travaux de restauration de l'église épiscopale de Curtea de Arges, que le gouvernement

roumain aurait voulu voir accomplis par Viollet-le-Duc en personne [80]. Grâce à ce chantier, première restauration d'un monument historique en Roumanie, Lecomte du Nouÿ gagne de la notoriété et accumule les commandes de la part du gouvernement – d'autres chantiers sont ouverts à Iasi, pour l'église princière Saint-Nicolas et l'église des Trois-Hiérarques, à Tîrgoviste pour l'église métropolitaine, et à Craiova pour l'église Saint-Dumitru. Apprécié par la famille royale – dans le nécrologue publié dans *L'Architecture*, il est désigné comme « architecte de la reine Elisabeta » – le Français devient le spécialiste attitré des monuments historiques en Roumanie, ce qui lui vaut des jalousies au sein du monde intellectuel roumain. Les critiques, partiellement fondées, de ses travaux mettent un point à sa carrière d'architecte restaurateur – les seuls chantiers qu'il dirige encore après 1890 étant ceux qu'il n'avait pas encore achevés.

Avant la date fatidique de la « question des monuments historiques », Lecomte du Nouÿ, trop pris par les restaurations, n'arrive pas à s'occuper d'autres projets, sauf de celui du nouveau local de l'École des Ponts et Chaussées (1885) de Bucarest, qu'il réalise avec un compatriote, l'architecte Cassien-Bernard. Après le scandale de 1890, malgré le soutien ferme de plusieurs admirateurs, parmi lesquels on compte des figures illustres comme la famille royale, Odobescu, Tzigara-Samurcas, il garde un profil bas et ne s'investit plus que dans quelques rares commandes privées – la reconstruction de l'église de la Sainte-Trinité (1906) de Craiova, la chapelle funéraire (1911) de la famille Bratianu à Florica, la chapelle du palais royal de Bucarest et des modifications au château royal Peles à Sinaia.

L'influence de l'œuvre de Lecomte du Nouÿ sur l'évolution du style national roumain est indirecte. De son vivant, il n'aura pas de disciples et sa triste célébrité de « démolisseur » des églises roumaines ne fera pas de lui un modèle après sa mort. Pourtant, le nombre de ceux qui se sont inspirés de sa démarche, sans l'avouer, n'est pas des moindres.

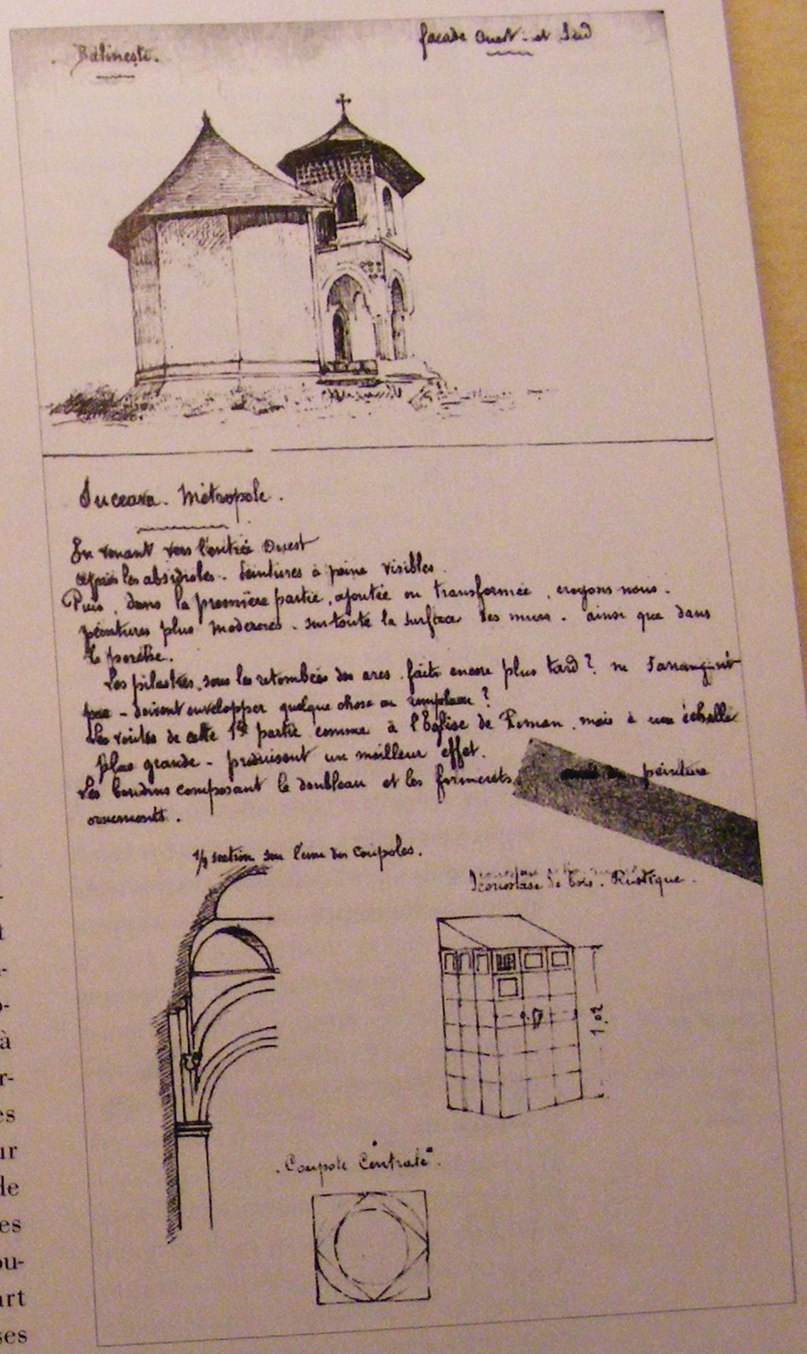
D'une part sa fonction d'architecte-restaurateur, d'autre part sa qualité d'étranger lui confèrent un statut à part. À travers les restaurations, Lecomte du Nouÿ entre en contact direct avec les témoins du passé, sources privilégiées du style national. Élève de Viollet-le-Duc et admirateur de la méthode du maître, Lecomte du Nouÿ n'épargne aucun moyen de documentation : fouilles, études des édifices de la même famille typologique, consultation des documents écrits et même de la tradition orale. Cette vision complexe de l'art roumain lui servira pour sa création architecturale, qui associe l'approche archéologique à une démarche plus libre, car interprétative de la tradition. En même temps, cette liberté méthodologique est due au fait que Lecomte du Nouÿ, en tant qu'étranger, se trouve dans une position à la fois distanciée et extérieure par rapport à l'art roumain. Un manque de contraintes qui lui apporte plus d'inventivité et de hardiesse : son approche reste peu compréhensible, par conséquent peu acceptable, pour beaucoup de ses contemporains.

Intérêt pour l'art roumain

À une époque où les Roumains eux-mêmes n'avaient pas encore étudié leurs monuments – sinon de façon empirique et sous l'aspect pittoresque – et l'histoire de l'art entamait ses premiers pas, l'architecte français entreprend des recherches systématiques sur les églises et monastères. Il commence ce travail de documentation de par la nature de sa fonction d'architecte restaurateur mais il y trouve un tel intérêt qu'il poursuit même au-delà des obligations inhérentes aux chantiers.

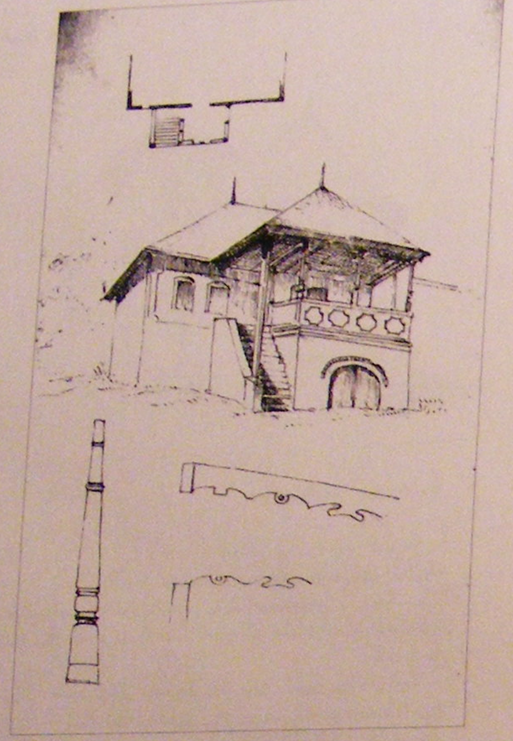
Trois de ses carnets de notes et d'esquisses, préservés à la bibliothèque de l'Académie roumaine [81], gardent la trace de son approche méthodologique.

Lecomte du Nouÿ part en général du monument à restaurer, une deuxième étape de recherche dans un d'autres monuments consiste essentiellement des familles typologiques du premier ; troisièmement, il essaie d'établir les sources primaires en étudiant les grands modèles de l'art byzantin à Constantinople, mais aussi à Ravenne, Venise, etc., et même quelques exemples d'architecture gothique occidentale ; enfin, de retour à l'art roumain, il élargit ses recherches en analysant non seulement des églises et des monastères d'époques et de régions diverses, mais aussi le vernaculaire, avec un intérêt tout particulier pour l'architecture paysanne et les techniques du bois. Les notes sur le terrain qu'il consigne dans ses carnets, la grande majorité concernant l'architecture religieuse, sont souvent pertinentes et témoignent bien de sa démarche : contrairement aux écrits à caractère descriptif d'Alexandru Odobescu s'appuyant surtout sur des sources historiques, les notes de Lecomte du Nouÿ portent l'empreinte de l'architecte soucieux d'étudier d'abord les éléments constructifs et décoratifs de l'édifice pour les classer éventuellement ensuite dans une série typologique, avec d'autres éléments déjà étudiés [ill. 27]. Même quand ses observations sont erronées, voire fantaisistes – fait partiellement amendable pour l'étranger qu'il était et dans le contexte de la culture roumaine de l'époque – elles font au moins preuve d'un effort pour trouver des repères pour l'histoire de l'art roumain. Ainsi, quand il commence ses chantiers à Iasi, il semble fasciné par la composante gothique de l'architecture moldave et essaie de remonter ses origines en traçant des parallèles avec des édifices gothiques de l'Europe occidentale. Visitant Heidelberg, il prend des notes et écrit à côté des croquis des portes gothiques « origine des portes d'églises en Roumanie » [82], mais ne songe jamais faire de recherches dans la Transylvanie voisine qui pourtant avait fourni les maîtres maçons et, par conséquent, les modèles à l'architecture moldave médiévale.



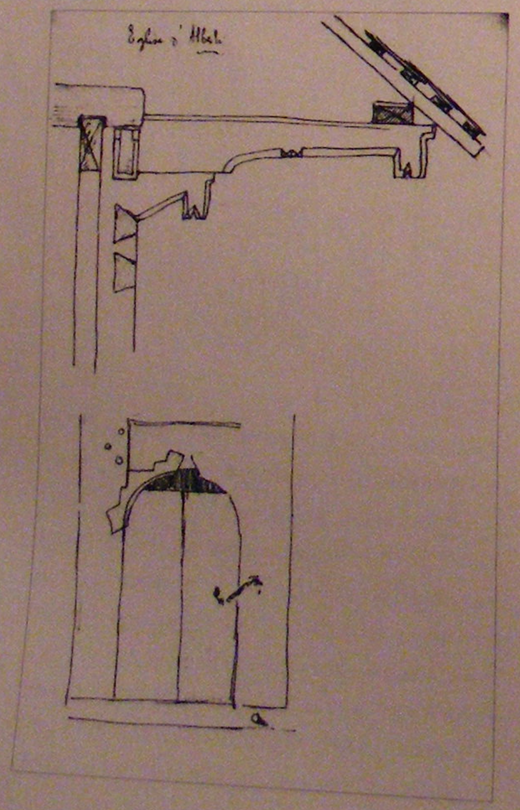
Ill. 27 : *André-Émile Lecomte du Nouÿ, carnet de notes – église de Balinesti.*

La partie la plus intéressante des carnets est celle consacrée à l'architecture vernaculaire qui semble passionner le Français [ill. 28]. Plusieurs pages sont couvertes d'esquisses, très peu annotées : il ne s'agit pas là d'un engouement pour le pittoresque, comme chez les artistes étrangers de passage en Roumanie, ni d'un



Ill. 28 :
André-Émile Lecomte du Nouÿ, carnet de notes – maison paysanne.

témoignage dans le genre des ceux établis par les recueils d'aquarelles financés par le gouvernement à partir des années 1860; ces croquis sont l'œuvre d'un architecte qui essaie de comprendre et de s'approprier les solutions techniques. Lecomte du Nouÿ se montre particulièrement intéressé par l'architecture en bois; en dehors de quelques dessins d'ambiance – qui auraient pu faire la fierté de tout architecte roumain à la recherche de la spécificité de l'art local –, il étudie attentivement les édifices en bois, églises et maisons, avec leurs techniques et leur décoration [ill. 29]. La plupart des esquisses portent sur les détails constructifs, mais il consigne également des motifs décoratifs. L'architecte établit des analogies entre les ornements de l'art populaire et ceux de l'art aulique, ainsi que le prouvent deux dessins – l'un d'une iconostase en bois, l'autre d'un portail en pierre – où il étudie les motifs de la rosette. Mais ce qui semble l'intéresser le plus c'est de surprendre les vertus multiples du travail en bois, surtout la qualité décorative des structures portantes.



Ill. 29 :
André-Émile Lecomte du Nouÿ, carnet de notes – « église d'Albesti ».

Il est difficile de juger le travail documentaire de Lecomte du Nouÿ en l'absence des notes et dessins des architectes roumains de l'époque. Toutefois, il est un des pionniers dans ce domaine, témoignant d'un intérêt réel et constant pour l'art roumain : « J'ai patiemment attendu un assez longtemps l'occasion favorable pour mettre la main sur le manuscrit roumain, très rare m'a-t-on dit, que j'ai le vif plaisir et l'honneur de pouvoir offrir aujourd'hui à l'Académie – écrivait-il au président de l'Académie roumaine. L'intérêt qui s'attache à ce petit ouvrage traitant de l'iconographie religieuse, suivant les traditions de l'Église orthodoxe, ne pouvait échapper à celui qui depuis 25 ans s'est consciencieusement efforcé de faire revivre ces mêmes traditions... » [83].

Le palais épiscopal de Curtea de Arges

Le palais épiscopal de Curtea de Arges et ses dépendances montrent comment Lecomte du Nouÿ a su décanter son expérience de terrain en interprétant des éléments d'art roumain afin d'obtenir une expression architecturale nouvelle.

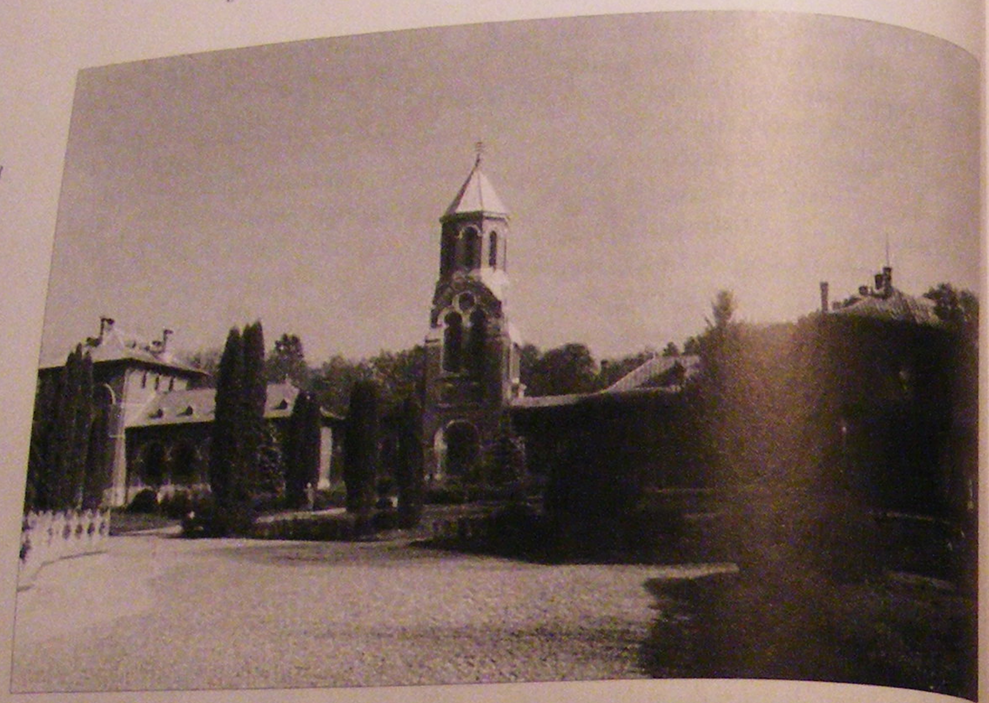
L'église épiscopale faisait partie d'un ensemble qui avait eu la fonction d'évêché et qui s'était agrandi au fil des siècles. À la date des premiers travaux de restauration, qui débutent en 1865, plusieurs bâtiments de cet ensemble, épargnés par les vicissitudes du temps, existaient toujours [84] mais, en raison de leur état de délabrement, sont démolis par crainte qu'ils ne provoquent d'accident. L'opération est effectuée sous le contrôle de l'architecte Filip Montoreanu, alors directeur du chantier [85]. Mais avant la démolition, Carol Ier visite le chantier en 1867 et exprime son désir de voir le palais épiscopal reconstruit [86]. Ainsi, la réédification du palais avait été incluse dans le contrat de restauration de l'église épiscopale de Curtea de Arges, qui prévoyait également la construction des dépendances du palais, d'un pavillon de chasse pour le roi et d'un nouveau bâtiment pour le séminaire [87]. L'évolution de ces travaux a été « fort irrégulière », comme le constatait l'architecte lui-même dans un de ses rapports : il reçoit le programme du projet en 1881, il l'entame (avec quelques dessins) en 1884, mais l'exécution commence seulement en 1889 [88].

La réfection du palais épiscopal ne devait rien avoir d'une restauration. La démolition de l'ancien édifice prouve que celui-ci n'avait pas été considéré comme ayant une valeur patrimoniale. De plus, la fonction d'évêché, ainsi que de lieu de courts séjours pour hôtes distingués, demandait une architecture de prestige. La conclusion qui s'imposait était de construire un nouveau palais, tout en conservant « l'accord avec le monument dont il est destiné d'être le complément » [89]. En tant qu'architecte restaurateur de l'église épiscopale, le Français était probablement à l'origine de cette conception : « Nous avons [...] cru qu'il convenait d'édifier une construction sérieuse, durable avant tout, sobre d'aspect, mais digne pourtant du monument si remarquable près duquel elle doit s'élever » [90].

Aussi dissemblables qu'ils puissent paraître, les deux bâtiments, le palais avec ses dépendances, relèvent de la même conception architecturale qui se veut une interprétation de la tradition autochtone. En fait, pour chacun de ces deux bâtiments, Lecomte du Nouÿ adopte le style approprié à sa fonction : le palais est inspiré par l'architecture aulique tandis que les dépendances sont un reflet du vernaculaire local.

À première vue, le palais semble loin de toute référence à l'héritage roumain [ill. 30]. À la recherche de l'image prestigieuse qu'il voulait donner à l'édifice, Lecomte du Nouÿ écarte la tradition locale au profit des grandes sources historiques : « Les façades sont étudiées dans le style byzantin », écrit-il dans un rapport de 1885 [91]. Par cela il entend en fait le style romano-byzantin, qui connaissait à l'époque une grande vogue, particulièrement pour l'architecture religieuse. Rejeton de l'historicisme, le style romano-byzantin était censé ressusciter dans l'Europe occidentale une esthétique plus ancienne que celle du gothique ; associé à l'art paléochrétien, cet hybride est exporté par les architectes occidentaux qui travaillent dans les zones d'influence de l'ancien Empire romain d'Orient et imposé comme renouvellement de la tradition. Lecomte du Nouÿ aurait pu être influencé dans son choix par les expériences tentées dans cette direction par ses compatriotes français, mais aussi par celles de l'Italie voisine – par ailleurs, un autre étranger, Giulio Magni, emploiera ce même style pour plusieurs de ces projets à Bucarest.

La composition du palais épiscopal est parfaitement symétrique, centrée sur la verticale du clocher de la chapelle. Deux galeries fermées relient le hall central aux pavillons d'angle qui abritent, au sud, l'habitation de l'évêque et de l'archimandrite et, au nord, la chancellerie, le réfectoire et les cuisines. Les façades sont en brique apparente et ont des détails – colonnes et balustrades des loggias, ainsi qu'arca-

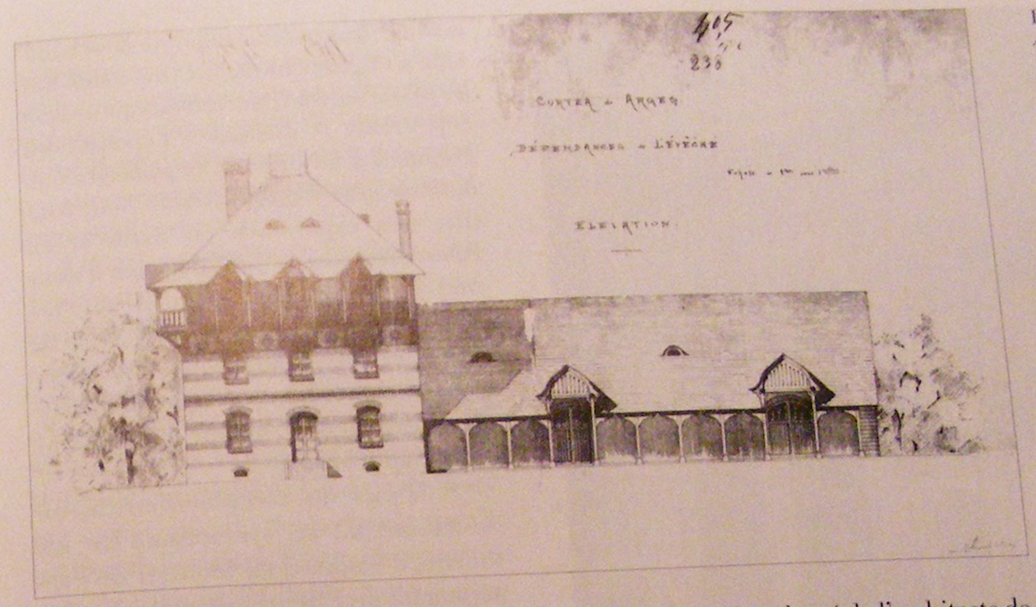


Ill. 30 :
André-Émile Lecomte du Nouÿ, palais épiscopal (1885-18 ?). Curtea de Arges.

tures et consoles – réalisés en pierre de taille : l'entrée dans le pavillon nord se fait par un porche profond en bois [ill. 31]. On remarque quelques citations interprétées de la tradition locale : les loggias rappellent le fameux palais de Mogosoaia (érigé en 1702 sur commande du prince Brâncoveanu), que le Français avait certainement visité, les galeries fermées semblent une allusion aux galeries de circulation des monastères valaques, tandis que le porche en bois est une paraphrase des modèles paysans. De toutes ces sources, le palais de Mogosoaia a pesé le plus lourd sur la conception finale : d'une part, il était à l'époque le seul édifice ancien d'architecture civile jugé digne d'intérêt, grâce aux fortes influences italiennes de son architecture qui le recommandaient comme une œuvre majeure ; d'autre part, quelques transformations opérées lors d'une réparation vers 1860 [92] – l'ajout d'une frise de consoles en pierre de taille et l'appareil de brique rendu visible par la perte partielle de l'enduit d'origine – lui conférait un air proche du style romano-byzantin.

Ill. 31 :
André-Émile Lecomte du Nouÿ, palais épiscopal, Curtea de Arges porche.

Le palais épiscopal d'Arges est, en même temps, une application parfaite de la leçon de rationalisme que Lecomte du Nouÿ avait pu apprendre auprès de ses trois maîtres : Vaudremer, Baudot et Viollet-le-Duc se retrouvent derrière la conception de l'édifice. Le choix du matériau de construction relève également de la même leçon : « Il est d'un grand intérêt de faire usage, le plus possible, des productions locales et j'ai eu l'occasion à constater moi-même que c'est possible quand elles sont travaillées soigneusement et employées de manière intelligente » [93]. De plus, ce choix – brique, pierre de la carrière d'Albesti, proche de Curtea de Arges, et bois – permet à Lecomte du Nouÿ de se mettre en harmonie avec la tradition locale et d'investir l'esprit des lieux d'une image renouvelée.



Ill. 32 :
André-Émile Lecomte du Nouÿ, annexes du palais épiscopal, projet (1884 ?).

Le bâtiment des dépendances est lui aussi un exemple de rationalisme. Dans la lignée des rares projets d'habitations de Vaudremer et Baudot, associant rigueur et sens des matériaux, il est en même temps une interprétation du vernaculaire autochtone. Un premier projet est encore plus proche de l'architecture vernaculaire, interprétant le porche en bois de la maison traditionnelle à la fois dans la coursière de l'étage et dans le porche devant les écuries [ill. 32]. Pour la version finale, Lecomte du Nouÿ garde uniquement la coursière et remplace les écuries avec leur architecture en bois par un corps maçonné d'édifice où il emploie des ouvertures demi-circulaires, caractéristiques pour une architecture résidentielle plus luxueuse. Le caractère décoratif des pseudo lucarnes, similaires aux lucarnes du palais épiscopal, démontre la volonté de l'architecte de se situer dans une continuité de la tradition : leur profil ornementé est directement inspiré par les exemples d'art populaire qu'il avait si minutieusement consigné dans ses carnets.

À l'intérieur du palais épiscopal [94], Lecomte du Nouÿ poursuit sa quête d'un style emblématique pour le renouveau de l'art local. L'attention de l'architecte s'est concentrée sur les pièces essentielles pour la fonction représentative de l'édifice, la salle des réceptions et l'appartement de l'évêque. Chacune de ces pièces reflète un niveau différent de la conception architecturale : la salle des réceptions avec son côté officiel se veut une interprétation plus solennelle de la tradition, tandis que le caractère privé de l'appartement apporte une liberté d'invention. Espace clé du palais, la grande salle des réceptions accuse une conception symbolique par la synthèse stylistique que propose son décor. Chaque élément de cet intérieur renvoie à une image emblématique de l'art roumain dans son évolution [ill. 33]. Dans l'absence des témoignages d'architecture laïque, l'architecte crée cette image à partir de trois sources – le mobilier et le décor religieux, l'art populaire de la sculpture en bois et une certaine image orientalisante (qui

marque l'appartenance spirituelle et culturelle à l'Église chrétienne orientale). Sur les pas de ses confrères français qui avaient déjà étudié et assimilé à l'époque des exemples d'art oriental et paléochrétien de l'Asie mineure, Lecomte du Nouÿ fructifie son expérience en Syrie et en Palestine, persuadé probablement d'avoir trouvé une source primordiale de l'art roumain. La fresque qui orne la partie supérieure des murs figure une pièce maîtresse du folklore valaque, la légende du maître Manole, auteur mythique de l'église épiscopale.

Si la salle des réceptions affiche un éclectisme dû au syncrétisme de ses sources d'inspiration, le décor de l'appartement de l'évêque, en revanche, fait preuve d'une vision très unitaire. En utilisant le bois, qui habille entièrement les pièces, et aux techniques paysannes pour travailler ce matériau, Lecomte du Nouÿ crée un chef-d'œuvre d'inventivité [ill. 34]. La manière dont il dialogue avec le vernaculaire autochtone, particulièrement sous sa forme paysanne, est à la fois libre et respectueuse de la tradition. Ne se limi-

Ill. 33 :
André-Émile Lecomte du Nouÿ, palais épiscopal, Curtea de Arges – salle de réceptions.

Ill. 34 :
André-Émile Lecomte du Nouÿ, palais épiscopal, Curtea de Arges – appartement épiscopal.

tant pas à une approche superficielle, réduite au registre ornemental, l'architecte utilise également des éléments structurels spécifiques, tirant profit de leurs vertus décoratives. On retrouve dans le décor des appartements presque tous les détails qu'il avait étudiés sur le terrain.

Les appartements de l'évêque sont d'une extraordinaire modernité, s'intégrant parfaitement dans la mouvance très avant-gardiste à l'époque des manifestations d'Art Nouveau. Ne disposant pas d'une date précise de l'exécution de ces intérieurs, nous ne pouvons pas apprécier le degré d'inventivité de Lecomte du Nouÿ qui aurait pu prendre exemple sur le pavillon finlandais de l'Exposition universelle de Paris de 1900 qui rencontra un vif succès. Toutefois, dans le contexte de l'architecture roumaine, il accomplit par ces décors un travail de pionnier absolument remarquable.

Les projets (au moins les élévations extérieures) du palais épiscopal et de ses dépendances ont été réalisés avant février 1885 avec la volonté explicite de créer une architecture en continuité avec la tradition locale et, surtout, en accord avec l'église restaurée. Ainsi, un an avant la villa Lahovary de Mincu, Lecomte du Nouÿ propose une image à la fois cohérente et plausible pour le renouvellement de la tradition autochtone. Le décor du palais, suivant la même conception que celle de l'édifice, est également en avance : le premier exemple connu de décoration intérieure dans la veine du style national est celle que Mincu aménage dans sa propre maison, aux alentours de 1900. Malgré cette avance et les qualités indéniables du travail de l'architecte français, sa version d'une architecture nationale reste sans impact apparent. Plusieurs raisons expliquent la réception ratée de ce projet : d'abord, probablement que le palais épiscopal avait été assimilé à l'œuvre de l'architecte restaurateur et, pour cela, écarté comme possible modèle du style national ; ensuite, en dehors de l'École des Ponts et Chaussées qui ne suit pas la tradition locale, il reste le seul projet d'architecture civile de Lecomte du Nouÿ ; enfin, la cabale montée contre l'étranger rendait difficile, voire impossible, toute émulation ultérieure.

Écrire l'architecture
Théorie et propagande : la revue *Les Annales de l'Architecture*

Les commencements du style national coïncident avec ceux de l'architecture moderne roumaine. De ce fait, le nouveau mouvement se reflète dans toutes les manifestations liées à la profession d'architecte. On retrouve les promoteurs du nouveau style et sa problématique idéologique impliqués dans tous les accomplissements en matière d'architecture de cette époque – la première publication de spécialité, les premiers essais d'histoire et de théorie de l'architecture, les premières restaurations, la fondation d'une société des architectes, l'ouverture de la première école d'architecture.

La parution de la première revue roumaine d'architecture a été la réalisation la plus importante de cette période des débuts, qui a agi comme un catalyseur entraînant grâce à ses articles et à l'atmosphère d'émulation des changements importants à l'intérieur du métier. La publication d'*Analele Arhitecturei*, sous la direction enthousiaste et efficace d'I. N. Socolescu, a joué un rôle décisif dans l'évolution de la profession, à la fois sur le plan pratique et théorique. Défendant l'architecture et l'idée nationale, la revue a été une véritable tribune de propagande pour le nouveau style et un instrument précieux d'éducation patriotique par la culture.

La nouvelle revue paraît de 1890 à 1893, avec un même directeur pendant ces quatre années, I. N. Socolescu, et presque les mêmes collaborateurs dont les plus fidèles et productifs sont George Sterian, Stefan Ciocârlan et Nicolae Gabrielescu. En dépit du réel apport de ces derniers, la véritable âme de la publi-

cation est Socolescu qui non seulement cumule les fonctions, faute de finances et donc de personnel – il est à la fois directeur, secrétaire, caissier, correcteur et auteur de plusieurs articles –, mais lui imprime le profil de ses intérêts multiformes. Revue profondément militante à l'instar de son créateur, *Analele Arhitecturei* lutte pour les droits des architectes, pour fonder une école, pour créer une structure administrative spécifique aux arts dans le ministère de leur ressort, pour défendre les monuments nationaux dans la « question des restaurations », etc. À la fin de sa quatrième année, en 1893, la revue cesse de paraître sans publier la moindre explication. Vraisemblablement à l'origine de cet arrêt était le manque de fonds ainsi que la diminution considérable du nombre des collaborateurs, qui s'était déjà fait sentie au cours de la deuxième année [95].

Analele Arhitecturei milite activement pour le développement d'une mouvance authentiquement roumaine dans la création architecturale. La parution, dans le premier numéro, d'un article sur l'architecte Dimitrie Berindei qui inclut plusieurs fragments de textes publiés par celui-ci auparavant [96], ainsi que la reprise de son texte fondamental « Sur les arts et leur culture en Valachie » dans un numéro ultérieur de la revue [97], apparaissent comme programmatiques. En publiant Berindei, premier architecte à avoir prôné un style national, la revue annonce explicitement son orientation.

Analele Arhitecturei concentre sa stratégie sur deux points : d'une part, la voie historiographique, comprenant à la fois des essais sur l'histoire de l'art autochtone et des articles sur la question des monuments historiques et de la constitution du patrimoine ; d'autre part, la présentation de la production contemporaine, illustrée dans les photographies et les dessins d'après les œuvres récentes des architectes qui explorent le filon national. De ces deux voies, la première est la mieux représentée et la plus efficace ; non seulement publication des productions locales [illegible] réduite mais elle est aussi sujette d'[illegible] exigence fluctuante – comme devait remarquer plus tard T. T. Socolescu – « Plusieurs projets de moindre importance ont été reproduits dans la revue, [illegible] semblablement pour satisfaire l'un ou l'autre des membres de la Société des architectes roumains, de la même manière qu'on procédait ultérieurement dans la revue *Arhitectura* » [98]. La partie historiographique s'inscrit dans une attitude extrêmement progressiste pour l'époque. Le but de Socolescu est d'offrir aux architectes un précieux outil de travail par le biais des études de l'histoire de l'architecture roumaine, mais aussi d'instruire, voire former un public large dans l'esprit d'une culture nécessairement nationale. « Quand nous nous sommes rassemblés pour créer *Analele Arhitecturei*, nous avons cru avoir comme premier devoir de publier le plus de travaux concernant l'art et l'histoire des arts de notre pays », écrivait Socolescu qui rêvait de pouvoir établir un véritable *corpus* de l'art roumain grâce aux articles de sa revue [99]. Ainsi, les pages d'*Analele Arhitecturei* réunissent des présentations monographiques de monuments roumains – qui restent toujours cantonnés à la sphère de l'architecture religieuse – et des études de l'histoire de l'art roumain qui tracent à la fois son évolution et les influences subies. Rien d'étonnant pour cette phase de début de la discipline que ces tentatives historiographiques manquent parfois dramatiquement de justesse. Leurs conclusions sont le résultat du complexe d'une culture qui se sent trop jeune et trop peu assurée : les Roumains n'ont pas d'art ! Verussi, un des auteurs, professeur d'art à l'Université de Iasi, exprime parfaitement ce complexe dans son incompréhension pour l'art médiéval : « L'aspect de nos églises est étroit, à l'égal de l'étroitesse des pensées de ceux qui les ont conçues » [100]. Et si les Roumains n'ont pas eu la chance

d'avoir un art propre, [illegible] cordent pour constater que le moment est venu finalement de créer un art national roumain, débarrassé de toute influence étrangère. « Si la servitude matérielle n'existe plus aujourd'hui, celle morale perdure, visible penchant que nous avons d'imiter tout ce qui est étranger. Il faut donc essayer de retrouver notre caractère national et de réveiller par la culture l'âme de notre peuple de sa torpeur », écrivait le même Verussi [101].

Le seul article touchant effectivement aux problèmes du nouveau style est celui de l'architecte George Mandrea, « Début de renaissance de l'art roumain » [102]. Le texte non seulement utilise pour la première fois le terme de « style roumain », mais il le définit aussi en tant que reproduction de l'art ancien « selon les exigences des besoins actuels ». L'auteur insiste à la fois sur l'importance de la bonne connaissance de l'art du passé et de ses principes – « [les architectes] doivent étudier [...] les monastères et les villes où on trouve encore suffisamment de documents lapidaires de l'architecture roumaine » – et sur la nécessité d'interpréter de manière créative les témoignages anciens. En défendant les mêmes principes que ceux de Mincu et en attirant l'attention sur le danger d'un emploi superficiel de la tradition, l'article a un caractère visionnaire préfigurant une des causes du dérapage du style : « J'irais encore plus loin, en critiquant les productions soi-disant de style roumain exécutées chez nous dernièrement : [...] une œuvre qui ne correspond pas à une bonne compréhension du style national peut devenir funeste pour l'art et pour la renommée de l'architecte ».

L'année de la parution d'*Analele Arhitecturei* coïncide avec celle de la publication d'un volume rassemblant tous les documents concernant les restaurations des monuments historiques en Roumanie, suite au scandale de la « question des restaurations » [103]. Ce n'est pas un simple hasard si la revue débute dans cette période de polémiques incendiaires, il est même fort possible que sa parution ait été une prise de position pour épauler les architectes roumains en quête d'affirmation. George Sterian, un des instigateurs de la « question des restaurations », devait jouer un rôle important dans la vie de la publication – à la fois comme collaborateur constant et comme soutien financier.

Le scandale contre les principes de restauration de Lecomte du Nouÿ avait été monté par George Sterian et Nicolae Gabrielescu, adjoints de l'architecte sur les chantiers qu'il avait en charge. Très peu fondée [104], leur critique véhémente était surtout le fruit de l'envie contre l'ascendant du Français qui jouissait du prestige, du pouvoir et de l'argent. De plus, les deux avaient été congédiés en raison de leur incompétence et passivité [105] – raison qui peut expliquer, à elle seule, la subite explosion critique.

Aucun des deux adjoints n'était véritablement formé à l'architecture : Gabrielescu avait une formation d'ingénieur [106] et Sterian avait entamé des études à l'École des beaux-arts, qu'il avait vite abandonnées. Ils s'érigent pourtant en spécialistes dans leur lutte pour la défense des monuments nationaux. Les nombreux articles qu'ils publient dans *Analele Arhitecturei* ont un double objectif : faire destituer Lecomte du Nouÿ de sa fonction d'architecte restaurateur, mais aussi sensibiliser un large public à l'idée du patrimoine et à la nécessité et moyens de le préserver. « Les artistes, écrivait Sterian, ont devoir d'éclairer le public, de former progressivement son goût et d'attirer l'attention des personnes qui s'occupent de l'art et de l'histoire du peuple » [107]. Leurs textes, qui invoquent les multiples valeurs des monuments anciens en tant que dépositaires du passé, sont autant de plaidoiries pour le respect de la tradition en général. Dans les pas de Ruskin et Morris [108], les articles sur la restauration des monuments préparent le public à comprendre

la tradition autochtone et à l'apprécier, ce qui ouvre la voie large au renouvellement de cette tradition et au style national roumain.

Un des accomplissements les plus importants de la revue, réalisé grâce à l'inlassable activité de son directeur I. N. Socolescu, a été la création de la première institution roumaine d'enseignement supérieur de l'architecture, l'École d'architecture de Bucarest.

Le 26 février 1891 est fondée la Société des architectes roumains, dont les statuts sont rédigés par I. N. Socolescu, St. Ciocârlan et G. Mandrea [109]. Les deux premiers sont des figures centrales d'*Analele Arhitecturei*. ce qui démontre la reconnaissance du rôle théorique de la revue, qui deviendra, officieusement, la publication de la Société. Le nombre accru de professionnels roumains ainsi que l'essor que la discipline avait pris en Roumanie justifiaient l'établissement d'un organisme exclusivement destiné aux architectes qui, jusqu'alors, avaient fait partie d'associations mixtes où les ingénieurs détenaient la primauté [110]. Les articles du statut de la Société des architectes roumains concernant ses buts stipulent, entre autre, la fondation d'une bibliothèque et d'un musée, l'organisation d'expositions et d'excursions d'étude – aucun mot sur la nécessité de créer un établissement d'enseignement de l'architecture. Pourtant cet objectif tenait beaucoup à cœur des architectes qui lui avaient accordé une place centrale dans leurs réunions à partir de la fin des années 1880. Lors de l'une d'entre elles en 1888 [111], ils débattent de la nécessité de réformer les écoles des beaux-arts de Roumanie, en créant une section d'architecture. Sans réponse de la part du gouvernement, la Société des architectes envisage d'ouvrir sa propre école [112]. *Analele Arhitecturei* a joué un rôle considérable quant à la traduction pratique de cette idée, qui s'était heurtée du refus du ministère de l'Instruction publique de reconnaître [illegible] certificats de la future école comme suffisants pour professer l'architecture.

La revue publie en 1892 une série d'[illegible] ticles très dense [113] argumentant en faveur de la nécessité d'ouvrir un tel établissement. Finalement, l'École d'architecture ouvre ses portes le 15 octobre 1892 [illegible] avec I. N. Socolescu comme directeur et George Sterian comme directeur des études. Ce dernier est également désigné comme « fondateur » de l'école en guise de reconnaissance pour son soutien financier qui permet à l'institution d'exister [114]. Les quarante élèves de l'école, admis sur examen, bénéficient de l'encadrement de treize professeurs, tous bénévoles, parmi lesquels I. N. Socolescu (chef d'atelier et enseignant les problèmes édilitaires), Ciocârlan, (professeur « d'architecture et programmes ») et Sterian (chargé des cours d'esthétique, histoire et théorie de l'architecture [116]). Malgré des conditions plutôt précaires – elle ne fonctionne que dans des maisons particulières – l'École d'architecture de la Société des architectes roumains connaît un grand succès qui détermine les autorités à ouvrir une section spécialisée à l'École des beaux-arts de Bucarest. Cette section commence son activité en 1897 sous le nom d'École nationale d'architecture, en accueillant quarante élèves, dont treize en provenance de l'ancienne école privée de la société.

La création de la première école roumaine d'architecture représente une victoire de la profession et ouvre une voie royale pour la prééminence de la doctrine nationale en architecture. Œuvrant assidûment pour le respect de la tradition, la connaissance de ses principes et leur intégration dans l'architecture moderne, elle contribue substantiellement à l'officialisation du nouveau style.

Un faux départ?

■ L'entrée du nouveau style sur la scène architecturale roumaine avait été peu spectaculaire: une dizaine d'années après la

construction de la ville Lahovary, œuvre fondatrice du style national, son impact était réduit et n'avait pas encore conquis le grand public, toujours séduit par les modes occidentales. De son côté, le pouvoir privilégiait ouvertement le style Beaux-Arts, qu'il avait choisi comme architecture officielle, autrement dit qu'il avait politiquement investi d'une fonction identitaire. Situation qui reconforte l'efficacité du schéma de Hroch: en effet, l'idée d'une architecture nationale se trouve seulement à l'âge des militants. Tout ce qui avait été accompli, ou presque, dans ce domaine, avait été fait grâce au soutien privé. Le style national est loin de la reconnaissance publique – au niveau officiel aussi bien que populaire – malgré les quelques succès à son actif.

Mincu écrivait à ce sujet en 1896 : « Il est suffisant de présenter aujourd'hui à notre public deux noms d'artistes, dont un étranger et l'autre autochtone, que [...] le premier gagne d'avance ses faveurs. L'État même a donné et continue à donner ce triste exemple, car chaque fois qu'il est question d'immortaliser pour les générations futures la mémoire soit d'un grand homme, soit d'une action historique qui honore notre peuple, nous nous adressons, tout de suite et sans regarder autour de nous, directement à Vienne, Berlin ou Paris en demandant aux artistes étrangers de pénétrer dans notre âme et de traduire en statues ou peintures nos idées et nos sentiments » [117]. La production locale, le remarquait le même, « est entourée par le même silence, par la même indifférence exaspérante avec lesquels la plupart de notre société soi-disant culte reçoit en général toute manifestation de l'esprit national » [118].

L'enthousiasme de certains cercles mis à part, le nouveau mouvement de l'architecture roumaine s'était heurté à l'indifférence du public et, parfois, même, à son incapacité à saisir la spécificité de la démarche. Non seulement les productions portant son empreinte étaient trop peu nombreuses dans l'océan des divers éclectismes et autres académismes, mais la déconcertante variété de leur langage pouvait facilement tromper quant aux intentions communes de leurs auteurs. La villa du général Lahovary, petite demeure affichant avec fierté son inspiration puisée dans l'art traditionnel local, aurait pu passer pour le caprice d'un commanditaire excentrique. L'École centrale de filles cachait aux regards des passants la partie la plus inventive et la plus représentative du vocabulaire du nouveau style – sa cour intérieure sur le modèle des cloîtres –, tandis que l'architecture vive et riante du Buffet de la chaussée Kiseleff pouvait avoir, elle aussi, l'air d'un caprice en rapport avec l'estaminet qu'il abritait. D'autant plus que leur auteur, Ion Mincu, s'était fait connaître à Bucarest par d'importantes commandes – la réfection du palais Monteoru (c. 1886), le palais Vernescu (1887), ainsi que la direction des travaux du palais de justice projeté par le Français Albert Ballu (1889) – qui témoignaient toutes de son sérieux et de ses véritables aptitudes d'architecte formé à la tant adulée École des beaux-arts de Paris. Les œuvres de son confrère, Ion N. Socolescu, dissimulaient leur approche nationale derrière ce qui pouvait être perçu comme des fantaisies orientalistes, tellement à la mode. Quant aux tentatives de Lecomte du Nouÿ de forger une image de l'esprit national, elles n'étaient aucunement perçues en tant que telles, tant l'étiquette de restaurateur et, surtout, d'étranger pesait sur leur auteur.

Ainsi, deux tâches pareillement importantes se présentaient aux partisans du style national: conquérir le public et étoffer la doctrine. Le public, avant d'être conquis, devait d'abord être formé, ce que *Analele Arhitecturei* avait déjà commencé à faire et que la nouvelle publication de Nicolae Petrascu, *Literatura si Arta Româna*, allait le continuer de manière encore plus systématique et appliquée. En même temps, le style devait gagner en

consistance et sa doctrine en cohérence, fait qu'il espérait accomplir par une meilleure compréhension de la tradition et c'est là que l'École nationale d'architecture allait dire son mot.

À l'aube de l'entrée en scène du style national, les paroles que Mincu avait prononcées lors du premier banquet de la Société des architectes roumains apparaissaient comme prophétiques : « Aujourd'hui on ne parle que de l'école française et allemande, donc je lève mon verre pour les architectes de notre avenir qui vont parler seulement de l'école roumaine » [119].

La commande publique

■ La fondation du Royaume roumain en 1881 ouvre, surtout dans la capitale, une campagne sans précédent en matière de travaux publics. La série « Lettres de Roumanie » de *La Construction Moderne* rend compte en 1902 : « Depuis douze ans, on a exécuté à Bucarest une partie importante d'un programme d'architecture gigantesque, capable d'éclipser les chimériques programmes des concours d'école. Voici la partie exécutée : Banque nationale – palais de justice – palais de l'Athénée roumain – palais princier de Cotroceni – Institut botanique – ministère des Domaines – hôtel des postes – Institut anatomique – Caisse des dépôts et consignations – Cour des comptes – Fondation universitaire Carol Ier et nombre d'autres constructions moins importantes » [120].

Cette effervescence était due au fait que le jeune État roumain et sa capitale se trouvaient dépourvus à la fois d'institutions et de constructions pour les abriter. En effet, antérieurement à 1859, date de l'Union des deux principautés, la Valachie n'avait pas d'édifices spécialement consacrés aux fonctions publiques, celles-ci étant exercées dans le palais princier ou dans les demeures des divers boyards remplissant ces fonctions [121]. Seuls deux édifices à vocation culturelle sont bâtis vers le milieu du siècle, suite à l'ouverture aux modèles de la civilisation occidentale : le Théâtre national du viennois Anton Heft (1846-1852) et l'Université du Roumain Al. Orascu, dont les travaux avaient été à peine entamés au moment de l'Union (1858-1869). En 1882, un an après la proclamation du royaume, le gouvernement promulgue une loi concernant l'établissement d'édifices et constructions publics [122], qui transforme le pays en un immense chantier. Sur le chemin de la modernisation, le royaume s'engage dans une opération d'une envergure exceptionnelle, qui comprend les chemins de fer (et tout le génie civil afférent – gares, ponts, dépôts), les docks et entrepôts, le port de Constanta sur la mer Noire, la navigation maritime et fluviale, les chaussées, les constructions scolaires et, finalement, mais pas des moindres, les édifices publics [123].

Pour tous ces édifices publics, une seule architecture : les Beaux-Arts, gage de prestige pour le jeune État roumain. Le nouveau style, à la création duquel œuvrent quelques passionnés aurait pu constituer une alternative légitime à cette architecture officielle, son support idéologique lui servant d'argument irréfutable. Pourtant, il fait difficilement sa percée dans la commande publique et reste peu demandé. L'architecture scolaire est le premier programme qui adopte son langage – l'École centrale de filles de Bucarest est suivie assez vite par d'autres écoles, primaires et secondaires. Jusqu'à la fin du siècle, quelques tentatives, surtout restées au stade de projet, seront faites dans d'autres programmes. Elles sensibilisent à la fois les gouvernants et l'opinion publique et pèsent beaucoup dans la perception ultérieure du style.

Les concours pour l'hôtel de ville de Bucarest

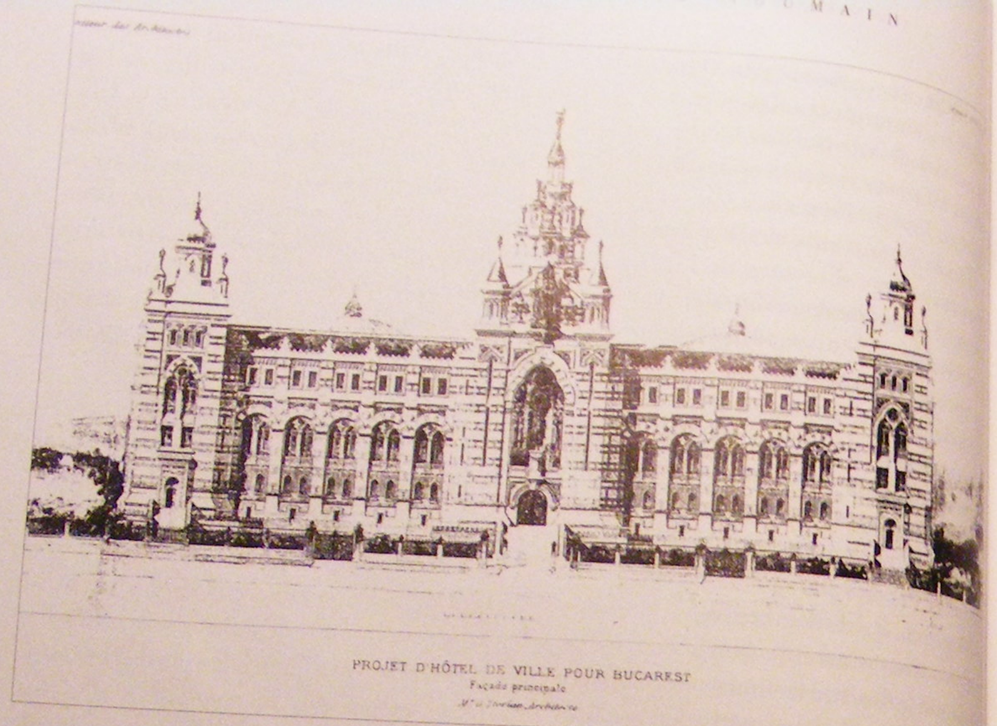
La première tentative d'imposer le style national en tant qu'image de marque de l'État roumain appartiendra au maire de Bucarest, Nicolae Filipescu. En 1894 [124], celui-ci propose la construction d'un bâtiment approprié pour l'hôtel de ville. Considérant son édifice comme le dernier des grands travaux lancés par la mairie, Filipescu voit une opportunité de « rétablir le style roumain » [125].

Figure importante de la scène politique roumaine, directeur de l'influent journal *Epoca*, Nicolae Filipescu avait été le leader des « Jeunes conservateurs », groupe qui se démarquait par son désir de fonder un parti conservateur « pur » [126]. On remarquera un détail fort important pour les débuts du style national : les conservateurs ont été ses souteneurs les plus convaincus, tant sur le plan privé (Lahovary et sa villa) que sur celui public (Maiorescu et l'École centrale, Manu et le Restaurant roumain). Ainsi, le maire de Bucarest a des convictions nationalistes fermes et il entend les mettre en application. Quel moyen plus approprié que de choisir une architecture nationale pour le futur hôtel de ville ?

Très possiblement, le maire avait été influencé dans sa décision par les débats autour du concours pour la Chambre des députés et pour le Sénat, dont le lauréat avait été un Roumain [127]. À cette occasion, Paul Wallot, désigné président du jury international probablement en vertu de sa célèbre paternité du *Reichstag* allemand (1881), avait exprimé son regret d'avoir été confronté qu'à des projets qui auraient pu être utilisés « aussi bien à Rome qu'à Paris, Berlin, etc. ». Et l'architecte allemand d'exhorter les Roumains à se rapporter à la tradition autochtone : « Je pense que [le concours] aurait été beaucoup plus intéressant et plus original si les projets avaient été inspirés par les éléments de l'architecture roumaine. Le peu de temps que j'ai passé à Bucarest m'a permis d'acquérir la conviction que Vous avez une architecture nationale qui regorge de motifs intéressants et qui peuvent être utilisés profitablement. Ainsi, en vous recommandant de supprimer dorénavant les concours internationaux, je me permets de vous recommander [également] de vous inspirer, dans la conception des monuments que vous avez à construire, de l'architecture nationale. À ce moment-là, vous pourrez produire des monuments véritablement nationaux, qui offriront aux étrangers visitant la Roumanie l'agréable occasion d'apprécier l'originalité artistique propre à la nation roumaine, tandis que Vous, les architectes, aurez un vaste champ en exploitant les éléments de l'architecture nationale ».

Destiné d'abord à ses confrères, le conseil si sensé de l'architecte allemand visait aussi les instances politiques, décidant de l'image officielle de l'État. On peut croire, donc, que le nouveau maire profitera de ces conseils, qui confortaient sa propre opinion sur l'architecture officielle. Pour construire l'hôtel de ville de Bucarest, Filipescu envisage un concours d'idées sur invitations où les architectes sont tenus d'employer le « style roumain », en justifiant avec des documents leurs sources respectives d'inspiration, autrement dit en s'appuyant sur des exemples concrets de l'héritage traditionnel. Écartant la possibilité d'un concours national – par peur d'impartialité du jury ou de rebuter à l'avance certains candidats – le maire se garde en fait le droit de choisir les futurs participants en fonction de leur credo. Credo qui doit correspondre, de toute manière, avec sa propre vision du « style roumain » : « on utilisera judicieusement et dans la plus large mesure les éléments caractéristiques des diverses époques de l'architecture roumaine tels que : arcatures, galeries, colonnes, *pridvoare* en pierre ou en bois, beffrois, frises et balustrades sculptées, ornementation polychrome en brique ou en terre cuite, qu'on peut encore trouver dans un certain nombre de monuments ou de constructions anciennes du pays. » À croire que le maire avait lu Ruskin qui demandait que « l'intention historique » soit encore mieux définie dans les édifices publics [128].

Filipescu annonce clairement ses intentions : si les projets du concours


PROJET D'HÔTEL DE VILLE POUR BUCAREST
Façade principale

George Sterian, projet pour l'hôtel de ville de Bucarest, concours 1895.

d'idées s'avèrent réussis, ils serviront de matière première pour un projet final ; dans le cas contraire, ils seront publiés dans un album distribué publiquement et constitueront « un début pour apporter une contribution de connaissance dans la détermination de l'architecture nationale. » Au programme du concours publié dans l'officiel de la mairie [129], ne répondent que trois architectes [130], dont un seul Roumain, George Sterian, – car Filipescu avait envisagé la possibilité d'élargir le concours en acceptant aussi des « architectes étrangers de valeur » résidant dans le pays –, qui se retrouve dans la compagnie d'un Italien, Giulio Magni, et d'un Suisse, Louis Blanc [131].

Les deux projets connus aujourd'hui – ceux de Sterian et Magni [132] – ont plusieurs points en commun : les deux affichent un éclectisme conceptuel accentué qui leur confère une apparence d'hybrides insolites ; les deux misent sur le fameux style romano-byzantin, que chacun développe à sa manière ; enfin, les deux recourent à des citations emblématiques censées renforcer leur message symbolique.

George Sterian publie son projet dans *Le Moniteur des Architectes* [ill. 35] – la revue le traite de « remarquable » et d'« ardu » –, en l'accompagnant d'un long texte explicatif qui dévoile les mécanismes intimes de sa démarche [133]. « Ce qui était avant tout embarrassant, c'est que l'institution de l'hôtel de ville en Roumanie étant une création tout à fait récente, n'avait pas de tradition comme dans le reste de l'Europe centrale ou occidentale [...]. Enfin, l'architecture roumaine existe bien, mais elle s'est manifestée à trois époques distinctes sous des formes qui n'ont presque pas d'attache entre elles ; d'autre part, si à ces époques il y eut des édifices civils, militaires et religieux, d'un style précis, les églises seules ont survécu aux guerres et aux invasions, et les vestiges, ainsi que les documents relatifs aux constructions anciennes, qui auraient pu fournir des renseignements plus complets, pour un hôtel de ville, font presque totalement défaut. Tout d'abord, j'ai dû admettre, en principe, que l'hôtel de ville de Bucarest devait, comme silhouette, comme aspect général, rappeler la forme d'ensemble de certains hôtels de ville célèbres, et que si le plan et l'ensemble extérieur évoquaient la souveraineté peut-être étranger, que ce n'était pas là ce qu'il fallait éviter, au contraire, qu'il fallait franchement adopter ce principe, qui marquait l'empreinte d'une institution historiquement tout à fait étrangère à la Roumanie. Aussi, n'ai-je point hésité à accuser un beffroi, les salles de fêtes, la salle du Conseil, en admettant que c'était dans le style seul qui devait se signaler l'originalité de l'édifice. En ce qui concerne ce style, puisque rien ne m'autorisait à décider quelle architecture de telle époque ou de telle province était plus spécialement propre à un hôtel de ville, plus particulièrement national, je me suis inspiré, par exemple pour les silhouettes, les torsades et la sculpture, des deux principaux édifices de Roumanie, l'un du XVIe siècle, l'autre du XVIIe siècle : de l'église de Curtea de Argesh et de celle des Trois-Hiérarques de Jassi, qui ont une certaine analogie entre elles, et qui m'ont parues les seuls exemples pouvant servir à établir la base d'un style et d'une architecture monumentale. Je me suis efforcé de combiner avec cette architecture des éléments d'appareil en brique et pierre, et briques émaillées, empruntées, ainsi que certaines dispositions de fenêtres, aux églises du XVe siècle de Moldavie et à celles élevées au XVIIe siècle par le prince Mathieu Bassaraba [sic !], et j'ai essayé de donner une cohésion à tous ces éléments en profitant des points communs que je trouvais entre eux. Certes, à des architectes accoutumés à considérer que dans un pays l'architecture a eu généralement une évolution suivie, il pourra paraître extraordinaire que des combinaisons de styles du XVIIe et du XVe siècle soient possibles, mais en Roumanie il n'y a pas eu évolution, il y a eu des manifestations d'architecture, isolées et indépendantes les unes des autres ; c'est ainsi qu'au XVIIIe siècle nous trouvons des exemples qui rappellent de très près l'architecture romaine et les constructions vénitiennes du XIIIe au XIVe siècle. Enfin, nos églises anciennes, qui ont été la source principale à laquelle j'ai pu puiser mes renseignements, étant de très petites dimensions, il m'a fallu amplifier de beaucoup l'échelle de certains éléments pour obtenir l'aspect monumental réclamé par l'édifice ; cela m'a permis de profiter de certaines proportions communes à deux éléments d'époques ou de styles différents. C'est ainsi que n'ayant aucun exemple de beffroi, j'ai composé le mien sur une donnée rudimentaire prise à l'église Golia de Gassi [sic !], en lui donnant l'amplification nécessaire à l'aide d'éléments pris à d'autres églises, et que je suis arrivé, grâce à une combinaison et une superposition de tourelles, à donner l'aspect d'un beffroi qui n'est ni français ni flamand, et qui pourrait avoir la prétention d'être roumain. Dans les conditions où l'on se trouvait pour mener à bonne fin l'exécution d'un programme si particulièrement difficile par lui-même, et par le manque de documents principaux, il est évident que, même en ayant mis au profit tout ce que l'on pouvait trouver, cela n'était pas suffisant, que malgré les exigences du programme, qui se réclamait de l'architecture historique et nationale, il fallait néanmoins rester moderne, c'est-à-dire faire un édifice destiné à nos contemporains, et mettre aussi à profit tout ce que le progrès de l'Art et de la Science nous ont acquis ».

Le texte est une éloquente synthèse de la première phase du style national, qui dissèque ses articulations conceptuelles caractéristiques – notamment ses principes éclectiques et historicistes – et qui explicite le regard porté sur la tradition et les rapports entretenus avec celle-ci. L'éclectisme s'impose, en quelques sortes, de soi-même par l'absence des exemples locaux pour certains programmes architecturaux. Quant à la lecture historiciste, elle implique deux niveaux : l'architecte doit agir en historien de l'art, opérant des distinctions au sein de l'évolution de l'art traditionnel, et seulement ensuite il revêt

son habit d'architecte, en choisissant, parmi les éléments fournis par la tradition, ceux qui servent mieux son projet. Chaque partie du discours de Sterian témoigne des poncifs mis en avant par l'époque, qu'ils appartiennent à une pensée architecturale déjà structurée dans les grands courants occidentaux ou qu'ils fassent preuve d'une manière bien locale de transposer les choses.

Sterian favorise une vision historiciste: là où Mincu plaidait pour l'interprétation de la tradition, il prône la citation en tant que garantie d'une continuité stylistique. Notons les mots clés de cette démarche: « amplification », pour désigner une citation dont les dimensions de la citation ont été augmentées pour subvenir aux besoins de monumentalité; « combinaison » et « superposition », pour définir l'agglutination spécifique de la composition. Dans la description argumentaire de son projet fantasque, Sterian oublie de mentionner deux éléments majeurs de son discours historiciste: la bichromie d'inspiration ruskinienne et l'emploi (dirons-nous, abusif) d'éléments romans.

En comparaison avec le projet de Sterian, qui se distingue par son caractère confus, celui de Magni apparaît limpide et beaucoup plus unitaire.

L'architecte italien était arrivé en Roumanie en 1893, à l'invitation du gouvernement qui l'avait chargé du projet pour les Archives de l'État. Chronologiquement, le palais des Archives de l'État avait été le premier édifice public à mettre en application les conseils de Paul Wallot. Abritées par le monastère Mihai-Voda [134], les Archives avaient besoin d'un local approprié, question prise en charge par deux commissions, en 1882 et en 1890 [135], qui détermineront, la première, le choix stylistique – « l'édifice sera entièrement projeté dans le style byzantin, propre à notre pays, ayant l'extérieur et la forme d'un monastère » – et, la deuxième, le choix de l'architecte, invitant l'Italien Giulio Magni à réaliser le projet. Les préférences stylistiques correspondaient, en partie, à la décision de garder les Archives au monastère, tout en le restaurant et ajoutant un bâtiment nouveau; [...] moins, le choix du « style byzantin propre [au] pays » témoigne d'une volonté de [...] une image conforme pour un bâtiment destiné à accueillir la Mémoire de la nation. La nationalité italienne de Magni, qui avait été déjà remarqué grâce au succès remporté au concours de 1890 pour les Chambres du Sénat et des Députés à Bucarest [136], était un atout fort pour la compréhension appropriée du « style byzantin » requis par les autorités roumaines. D'ailleurs, Magni avait fait preuve de ses connaissances du style « romano-byzantin » avec deux dessins qu'il avait préparés pour une « église à construire à Bucarest » – possiblement pour le concours, finalement abandonné, pour l'église métropolitaine de Bucarest [137] –, dessins qui auraient pu se recommander comme une autorité en la matière. Pour les Archives de l'État, l'Italien reprendra le « romano-byzantin », mais dans une vision fortement supplantée par le néo-gothique vénitien des palais des Doges [138] [ill. 36].

Ses dessins pour l'Hôtel de Ville de Bucarest [139] le montrent plus familier de la tradition autochtone. Probablement que les conseils de Mincu et Blanc, chargés d'amender la première version du projet des Archives avaient porté leurs fruits. La composition s'articule sur un plan rectangulaire avec une cour intérieure au milieu, accusant une symétrie dans ses grandes lignes, qui est en revanche rompue par l'étude des détails [ill. 37]. Le style « roumain » que propose Magni (ainsi qu'il le précise dans la légende de sa perspective: « Progetto per il palazzo municipale di Bucarest in stile rumeno ») repose essentiellement sur une vision italianisante (mêlant veine romane et grâce vénitienne) qui donne la spécificité du projet. Dans les pas de l'héritage impérial, à l'intérieur

Ill. 36 :
Giulio Magni, projet pour le palais des Archives d'État (1890 ?) à Bucarest.

Ill. 37 :
Giulio Magni, projet pour l'hôtel de ville de Bucarest, concours 1895.

du bâtiment, la statue équestre du héros national Mihai Viteazul, surmontant un

Ill. 38 :
Giulio Magni, projet pour l'hôtel de ville de Bucarest – intérieur.

arc majestueux, accueille le visiteur [ill. 38]. Seuls éléments typiquement locaux restent les toitures, qui reprennent pour l'ensemble du bâtiment l'image spécifique du vernaculaire autochtone, sauf pour le beffroi, qui est traité comme une tour d'église de facture byzantine. En dépit du peu de citations locales, le projet dégage une atmosphère qui respecte la logique de l'art traditionnel roumain : l'édifice est monumental sans être écrasant et il s'impose par une succession de volumes, habilement liés entre eux ; de plus, sous une apparente sobriété, il est égayé par les jeux de vide et de plein et par des décorations variées.

En 1897, à Nicolae Filipescu succède un autre maire qui, en raison d'une orientation politique toute différente, ne prend pas en charge les projets présentés. L'idée de construire un hôtel de ville est reprise en 1900, quand le maire alors en place, Barbu Stefanescu Delavrancea, s'adresse directement à Ion Mincu pour le projet, signant avec celui-ci un contrat [140].

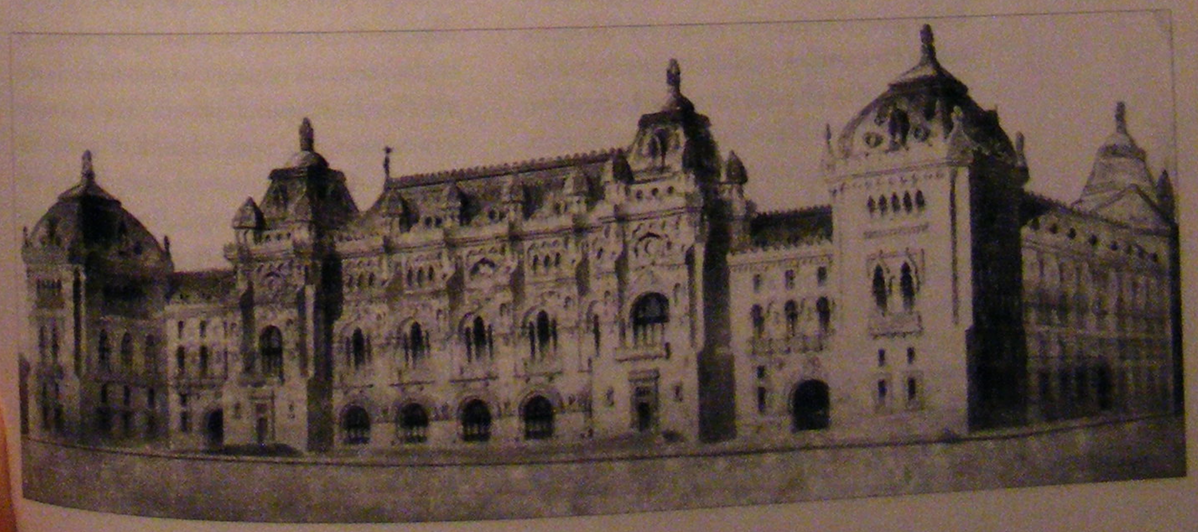
Delavrancea était lui-même défenseur de l'expression nationale dans l'art roumain – écrivain et dramaturge réputé, il est resté dans l'histoire de la littérature roumaine comme auteur notamment d'un cycle de pièces de théâtre consacré au héros moldave Stefan cel Mare. Son amitié avec Mincu peut expliquer pourquoi le nouveau maire ignore à bon escient le concours de Filipescu. Suite à la signature de ce contrat, l'architecte présente cinq esquisses et une perspective pour l'hôtel de ville de Bucarest, dont seulement cette dernière et trois des esquisses sont connues [141].

Le projet, qui est probablement le plus élaboré que l'architecte ait jamais conçu en matière d'édifice public, associe, comme dans la plupart de ses créations, une image synthétique de la tradition roumaine avec une structure de forte inspiration Beaux-Arts [ill. 39]. En même temps, tout en restant très personnel et caractéristique de la vision de Mincu, le projet reprend quelques éléments des dessins de Sterian et Magni, ce qui prouve non seulement que l'architecte les avait consultés, mais aussi qu'il les a pris comme référence pour créer ce programme encore sans précédent en Roumanie. Le projet adopte le schéma de Magni, de plan rectangulaire avec au centre une cour intérieure, avec un ensemble constitué de plusieurs volumes articulés, marqués à la fois par leur dimension et leur traitement préférentiel.

En ce qui concerne le choix de la décoration, le chercheur ne peut que regretter que l'architecte n'ait pas laissé de texte explicatif, comme son confrère Sterian, au moins pour décrire la multitude des statues qui ornent la façade. Une chose au moins est certaine : il avait attribué à cette statuaire une fonction plus symbolique que décorative. L'unique personnage identifiable est Mihai Viteazul, figure clé du panthéon roumain dont Magni avait su également profiter : il domine la façade principale de sa niche placée au centre de l'avant-corps. La statuaire remplace ici les inscriptions du Buffet et de l'École centrale dont elle récupère le rôle éducatif et moralisateur – si Mincu abandonne l'idée de l'écriture, il le fait pour augmenter l'effet de la monumentalité de l'édifice.

Les sources que l'architecte emploie pour ce projet témoignent, elles aussi, d'une vision symbolique et monumentale à la fois. Contrairement à ses autres œuvres, le projet pour l'hôtel de ville de Bucarest est entièrement inspiré par la tradition officielle, avec un penchant presque exclusif pour l'art valaque. Ni le vernaculaire, que Mincu chérit beaucoup, ni les églises moldaves ne sont jugés appropriés à la prestance demandée par le programme. L'architecte, d'habitude si soucieux quant à l'interprétation de la tradition, s'adonne ici presque à la citation explicite, comme pour accentuer la charge symbolique de ses modèles.

Ill. 39 :
Ion Mincu, projet pour l'hôtel de ville de Bucarest (1900) – perspective.



Ceux-ci sont les incontournables église épiscopale de Curtea de Arges et le palais princier de Mogosoaia qui, dans la croyance de l'époque, résument à eux seuls tout l'art roumain.

Le projet de Mincu reste le produit d'une vision éclectique et historiciste confortablement installée partout dans l'Europe de l'époque. S'il partage un air commun avec plusieurs réalisations de l'architecture européenne contemporaine, ce n'est pas un simple hasard ni le reflet d'un *Zeitgeist* inévitable : Mincu est à son tour le produit de l'école française d'architecture et il ne nie pas le savoir-faire acquis pendant ses années d'étude ; au contraire, il entend l'utiliser pour donner des bases solides au style national roumain qu'il veut créer. Ainsi que le prouvent ses amples toitures à la française dont il coiffe son édifice, qui feront école dans le style national roumain, ou sa manière de rendre encore plus pointues et plus allongées les arcatures en accolade, renvoi plausible vers l'hypothèse des origines orientales du gothique [142]. Mincu avait-il été saisi, lors de ses voyages à Istanbul, par la très emblématique image de la mosquée Pertevniyal à Aksaray, construite en 1871 par l'Italien Pietro Montani, un des inventeurs du néo-turc ? Ou encore avait-il assimilé la position de Léon Parvillée dans son *Architecture et décoration turques au XVe siècle* dont la préface avait été écrite par Viollet-le-Duc en personne ? Montani avait publié la même année, en 1873, un traité très similaire, *L'Architecture ottomane*, qui avait paru lors de l'Exposition universelle de Vienne [143] et que Mincu avait pu lire également.

En concevant ce projet, Mincu non seulement franchit un seuil dans son approche du style national, qui gagne en substance, mais crée aussi un véritable modèle d'édifice public : il s'imposera aux yeux de ses contemporains comme un chef-d'œuvre exemplaire, jugement perpétué également par les générations suivantes qui subiront son influence.

Soit pour des raisons financières, soit pour des fluctuations politiques dues à la succession de divers maires, la construction d'un hôtel de ville est de nouveau abandonnée et relancée seulement en 1912, quand la mairie s'adresse à un autre architecte. À la fin de cette même année survient la mort de Mincu, sans que le projet de l'architecte vénéré soit pour autant mis hors course.

Bien qu'inabouti, ce projet de construire un hôtel de ville dans le style national pour la capitale du royaume revêt une signification particulière pour l'évolution du style qui, à travers les différents projets, à la fois gagne en reconnaissance et affine son idéologie et son vocabulaire. Associé à cet édifice à fort contenu sémantique – synecdoque de la capitale, à son tour, synecdoque du royaume –, le nouveau style subit un changement de réception : il est plus qu'un simple style architectural, fruit des lois de l'esthétique, il évoque une idéologie dont il devient le substitut. Même si les projets ne seront jamais réalisés, grâce à leur exposition publique [144], ils feront naître des débats passionnés, en convaincant plus d'un de la juste cause du style national.

Y a-t-il d'alternative à la suprématie Beaux-Arts ? Autres commandes publiques

Les projets pour l'hôtel de ville de Bucarest ouvrent un avenir prometteur au style national, engagé désormais sur la voie de l'institutionnalisation. Son triomphe est certain, mais pas immodéré : pour l'instant, il occupe seulement une position d'alternative face au style Beaux-Arts, qui garde toujours sa prééminence. Jusqu'en 1906, le nombre d'édifices publics, en dehors du programme scolaire, qui choisissent d'adopter ses principes reste plutôt limité : deux hôtels de ville, un siège syndical et une préfecture. Ajoutons également deux projets qui n'aboutiront pas jusqu'au stade de la construction finie – le palais

Ill. 40 : *Alexandru Savulescu, hôtel de ville (1896), Buzau.*

des Archives de l'État par Magni et le ministère de la Guerre par Mincu.

Le caractère vacillant des débuts du style national est encore plus accentué en matière d'architecture publique. Les recherches des architectes sont encore plus divergentes, encore plus gauches. Comme s'il était plus simple de symboliser la nation en tant que peuple qu'en tant qu'État. De la sorte, les deux décennies des débuts multiplient les variantes et les approches sans arriver véritablement à une conclusion.

L'hôtel de ville de Buzau est un parfait exemple des tourments conceptuels auxquels était confronté l'architecte qui s'aventurait sur ce terrain encore jamais débroussaillé [ill. 40]. En 1896, les édiles de cette ville valaque d'importance moyenne, suivant probablement le modèle de la capitale, lancent un concours sur invitation et s'adressent notamment à Ion Mincu et Louis Blanc [145]. Les deux déclinent l'invitation : Mincu accusant le temps trop court pour rendre le projet et Blanc une surcharge de travail. La municipalité se voit contrainte de contacter, *in extremis*, l'architecte du ministère des Affaires intérieures, Alexandru Savulescu. Ce dernier jouissait d'une certaine renommée, surtout après avoir obtenu le contrat pour le palais des Postes de Bucarest (1896-1900), édifice à forte allure académique. On peut supposer que le choix du style national revient à la municipalité, en raison de l'influence du concours de Bucarest. Bien qu'il se soit essayé en quelque sorte au nouveau style (sa propre maison à Bucarest, 1892, quand il s'était laissé influencé par la manière d'I. N. Socolescu), l'architecte manquait à la fois d'expérience et d'application dans cette direction et l'hôtel de ville de Buzau est le témoin de ses déficiences. L'influence de Socolescu transparaît également dans l'hôtel de ville qui reprend quelques thèmes chers à l'architecte, comme la travée en avancée, développant sur deux niveaux un dialogue animé d'ouvertures (baies, arcatures, balcons, etc.), ainsi que le recours fréquent à l'arc en accolade. À l'inverse de Socolescu, Savulescu mise beaucoup sur l'aspect très animé de l'ensemble et joue avec des asymétries multiples, dont le point de force constitue la verticale accusée de la tour, qui semble directement inspirée par les tours pointues des églises moldaves. À cette date, Savulescu est le premier à oser accorder une place aussi large à l'hé-

Ill. 41 : *Nicolae Mihaescu, le palais des Fonctionnaires publics (1900), Bucarest.*

ritage moldave – peut-on croire qu'il a été sensibilisé à ses formes par le biais des restaurations entreprises par Lecomte du Nouÿ à l'église princière Saint-Nicolae de Iasi? En tout cas, le « beffroi » de Buzau ressemble étrangement à la tour de cette église, rendue si populaire par le scandale des restaurations.

Dans la sphère des exemples chancelants, compte également le palais de la Société des fonctionnaires publics de Bucarest, érigé au tournant du siècle, en 1900, par Nicolae C. Mihaescu, un autre élève de Guadet à l'École des beaux-arts [146]. Le siège, situé place Victoriei, adopte le style national mais on ne sait pas si un tel choix revient à la société ou à l'architecte [ill. 41]. Représentant assez inconstant et modeste du nouveau style, Mihaescu conçoit une composition plutôt lourde – un plan ouvert avec des façades latérales très courtes –, avec de nombreux accents orientaux décantés par l'expérience balkanique. Le vernaculaire balkanique (la série d'oriels traités comme des *sacnasi*, les toitures arrondies) reste le plus frappant de tout l'ensemble. La décoration de l'édifice, probablement en pierre de taille [147], représente l'élément le plus proche de la tradition artistique autochtone. Il est fort possible qu'elle ait été réalisée par le collaborateur de Mihaescu, le jeune Clavel [148] qui, en sa qualité d'élève et assistant de Mincu, avait accompagné son maître dans le tour « archéologique » des églises et monastères anciens et exécuté de nombreux relevés. On doit probablement toujours à Clavel les inscriptions à la manière de Mincu, qui déclinent en pierre les principes sur lesquels s'appuie la Société des fonctionnaires publics: « Économie » et « Philanthropie ».

Un autre étranger qui parle le langage national: Giulio Magni

Arrivé dans le pays pour une commande publique, Magni sera sollicité à maintes reprises surtout en sa qualité d'architecte du Service des études de la Direction des travaux techniques de la capitale. Nommé à ce poste en 1894, Magni bénéficie de l'essor que le maire en place, Nicolae Filipescu, veut impulser: il entend aménager des parcs, viabiliser les voies principales et construire de nombreux édifices publics [149]. Il compte parmi les quelques Italiens qui ont tenté leur fortune en Roumanie [150]. Certes, on ne peut pas comparer la Roumanie à la Turquie où un bon nombre d'Italiens et

plusieurs Français se sont ingéniés autour du style néo-turc, mais il ne faut pas pour autant ignorer le rôle que les étrangers ont joué ici. En tout cas, Magni s'est taillé la réputation d'être un [illegible] de l'architecture « indigène », ainsi que le recommande un guide de 1902 de la Roumanie et de sa capitale, qui le range à côté de « MM. Minco, Sterian, Gabrielescu, Mandrea » [151].

Magni reste en Roumanie de 1893 à 1904 [152] et laisse derrière lui une œuvre haute en couleurs. Dans ses commandes privées, il se déplace avec aisance et inventivité dans tout le répertoire formel de *revivals* et Art 1900, qu'il teint, bien évidemment, de l'expérience péninsulaire: rustique italien de la villa Elie Radu (1898), régionalisme d'inspiration néo-médiévale pour les villas Popovici (1897), Demosthen (1899) et Mironescu (1899), façades peintes à la manière du Cinquecento pour la villa Sternberg (1898), ou encore Liberty flamboyant pour la villa Musu [153]. On retrouva le même penchant historiciste dans les commandes publiques, transposé cette fois-ci dans un registre plus sobre et plus monumental. Il est évident que Magni ajuste son répertoire (ainsi que la manière de l'interpréter) en fonction des programmes qu'il projette: pittoresque pour le privé, grandiose et rationnel pour le public.

Il réserve le registre grandiose aux bâtiments destinés à symboliser l'État. Trois de ses projets – aucun réalisé – montrent comment l'Italien a essayé de persuader le jeune État roumain d'adopter une architecture officielle inspirée par la vision majestueuse de l'art impérial roman. Pour le concours du palais du Parlement (1890), puis de la gare centrale de Bucarest (1892) et pour un projet de Forum à Bucarest, il imagine des façades monumentales rythmées d'ordres colossaux, des statues gigantesques couronnant ces ensembles de leurs attributs allégoriques (des aigles romains déployant largement leurs ailes, une quadrige triomphante, etc.), tout un arsenal tiré de l'architecture romaine de l'époque, fière de son passé impérial.

Au génie civil, au commercial et au scolaire, il octroie une structure rationaliste mise en valeur par la matrice néo-médiévale, appliquée dans la plupart des cas. Le grand ensemble des Entrepôts généraux de la ville de Bucarest (1894-1895) est conçu selon cette approche: une structure rationaliste, pas si « fonctionnaliste » que celle en fer forgé qu'il avait projeté pour la halle de commerce Trajan (1894), habillée dans une architecture néo-romane. Il est évident que Magni se sert de ce style pour deux raisons différentes: d'une part, son esthétique dépouillée et l'emploi de la brique conviennent aux principes du rationalisme; d'autre part, ses éléments décoratifs, plus particulièrement la céramique vernissée, lui permettent de se rapprocher d'une image relevant de la tradition locale. Certes, la céramique vernissée était devenue un cliché de cette architecture rationaliste qu'on retrouve partout en Europe à la fin du XIXe siècle, mais Magni tire ici profit de la façon dont Mincu l'utilise comme élément clé de son style national. Dans une lignée encore plus dépouille du néo-roman se range le Séminaire central orthodoxe de Bucarest (1900): plus sobre, il renonce à la céramique, pour souligner son parement en brique seulement de quelques accents décoratifs en pierre de taille [ill. 42]. Même si cette esthétique est loin de la tradition locale, elle sera assimilée par quelques représentants du style national, notamment par Nicolae Ghika-Budesti qui va la justifier par ses rappels aux sources moldaves. Les deux projets de Magni, les entrepôts et le séminaire, ont joué indéniablement un rôle majeur dans ce processus d'assimilation.

Avec l'école Mavrogheni (1897), Magni tire profit des enseignements de Mincu [ill. 43]. Dénommé ainsi d'après l'église sur la propriété de laquelle elle est bâtie, à Bucarest, l'édifice était destiné à accueillir les élèves d'une école primaire

Ill. 42 :
Giulio Magni, Séminaire central (1900), Bucarest.

Ill. 43 :
Giulio Magni, école Mavrogheni (1897), Bucarest.

de garçons, dépourvue d'un local propre [154]. La commande aurait pu paraître trop insignifiante pour la remettre à un professionnel de la taille de Magni mais, en fait, le choix de l'architecte était vraisemblablement justifié par l'emplacement de l'école : « [...] cet édifice étant situé sur la chaussée Kiseleff, la Commune dépense plus pour lui que pour d'autres bâtiments analogues » [155]. Les documents écrits concernant la construction du local attestent l'existence d'au moins deux versions du projet [156], dont la première est amendée par le ministère des Cultes et de l'Instruction publique pour des raisons de fonctionnalité autant que d'esthétique : « Il serait souhaitable, écrit le délégué du ministère, que l'architecture des façades soit plus sévère et plus caractéristique, ce qui conviendrait mieux pour un local d'école communale » [157]. On comprend que par le terme de « caractéristique », le courrier en question désigne le style national. Il est regrettable de ne pas savoir ce que Magni a changé dans son projet pour se conformer à cette demande ; en tout cas, telle qu'elle est aujourd'hui, l'école Mavrogheni témoigne d'une double influence, à la fois de Mincu et de Socolescu, que son architecte a subie. Du dernier, il s'est inspiré pour les décors qui entourent les fenêtres jumelées. Magni pousse plus loin les suggestions polychromes contenues dans le « style Socolescu » et traite toute cette décoration délicate en céramique vernissée tandis qu'il utilise un marbre légèrement teinté pour les colonnes et pilastres des fenêtres – ainsi, non seulement il gagne en précio-sité, mais il se rapproche encore plus des modèles orientaux qui inspirent à l'origine la démarche de l'architecte. L'influence de Mincu est beaucoup plus présente : on la reconnaît d'abord dans l'emploi de cette céramique vernissée, dans le pastiche d'inscriptions dont les cartouches ornent la corniche de l'édifice, et aussi dans la touche vernaculaire des petits balconnets avec leur structure en bois. L'Italien a pris l'École centrale comme modèle, mais sans la copier servilement. À l'inverse de celle-ci, dont la façade principale affiche un maximum de sobriété, la petite école primaire exhibe tout ce que Mincu avait caché à l'intérieur de son bâtiment. Dans ces notes presque ludiques, la composition n'est pas sans rappeler le schéma de la villa Elie Radu, elle aussi agrémentée des détails pittoresques en céramique vernissé et bois sculpté. Mais si le vocabulaire de la villa tient du rustique italien, Magni montre qu'il sait très bien manier le vernaculaire autochtone en réalisant une composition simple, mais parfaitement intégrée dans l'esprit de la tradition, pour l'habitation du directeur de l'école.

En partant d'un répertoire formel proche de celui de l'école Mavrogheni, Magni s'ingénie à trouver une expression « locale » (ou ce qu'il pense l'être) pour un programme qui, ultérieurement, sera presque exclusivement voué au style national. Il s'agit de petites gares provinciales qui, dans la campagne comme en bordure de petites localités, deviendront, à partir de 1906 et surtout avec la constitution de la Grande Roumanie, un signe de « roumanité » (à comprendre comme émanation de l'État). Les deux gares projetées par Magni représentent une totale avant-première à la fin du XIXe siècle. Vraisemblablement, l'idée d'employer un langage national appartient aux autorités roumaines qui, fières des progrès du jeune État, ont tenu probablement à marquer de cette manière l'avancée rapide des chemins de fer. L'architecte italien est chargé de réaliser la gare de la petite ville de Curtea de Arges et une halte sur la ligne Tîrgu-Ocna – Palanca, en Moldavie. L'édifice de Curtea de Arges est, plausiblement, dans la vision de son auteur, un exemplaire de style « romano-byzantin » ; aux formes néo-romanes, qu'il a l'habitude de manier, l'architecte associe des éléments qui rappellent les réalisations de ses confrères dans la Turquie contempo-

Ill. 44 :
Giulio Magni, gare Curtea de Arges (avant 1904).

raine (tourelles coiffées de petites toitures bombées, riche décoration en céramique vernissée) [ill. 44]. Il est intéressant de signaler que le projet de Magni avait été considéré comme un projet-type car on le retrouve reproduit à l'identique pour la gare de Comanesti, sur la même ligne que la halte Tîrgu-Ocna – Palanca. Cette gare figure dans l'ouvrage d'Emil Prager sur l'emploi du béton armé en Roumanie sous la légende « Projet de l'ingénieur Elie Radu 1891-1899 » [158] – seule différence avec son modèle, le nom de la localité, inscrit en lettres de céramique vernissée à Curtea de Arges, n'apparaît plus ici. On peut donc croire que le projet de l'architecte italien aurait dû être multiplié par des ingénieurs du génie civil, tel Elie Radu, pour desservir le réseau ferroviaire en cours de constitution.

Pour la petite halte [159], Magni change de démarche et conçoit un édifice qui ressemble plus à une habitation. Dans la lignée de sa pensée rationaliste, il propose une interprétation des formes médiévales, entre le roman robuste – le parement en faux moellons et l'ouverture trapue de la fenêtre jumelée – et le gothique élancé – le volume d'ensemble, les fenêtres à meneaux en pierre –, qu'il agrémente d'éléments « locaux » – le champ décoratif à motifs fins qui entoure une des fenêtres, ainsi que les structures en bois du porche, du balcon et du toit. Finalement, la halte a plus un air « rustique », propre au régionalisme naissant en France comme en Italie, qu'une expression nationale roumaine ; pourtant, il faut croire que Magni mise justement sur ce « rusticisme » estimant à la fois qu'il soit approprié à ce genre de programme – petit édifice champêtre par son emplacement – et qu'il apporte un possible élargissement au vocabulaire du nouveau style.

Cet étranger, qu'on considère en Roumanie comme un défenseur des traditions locales, reste, finalement, très Italien dans son âme. Le passé auquel Magni fait appel pour renouveler la pensée et la forme architecturale – à l'instar des conseils que Ruskin prodiguait dans *Les pierres de Venise* – porte l'empreinte péninsulaire, plus que celle des plaines danubiennes. À croire que le succès qu'il a auprès des Roumains était fondé justement sur cet apport italien qui aurait pu redorer le blason des traditions anciennes. L'architecte italien n'innove pas, il ne fait que profiter du goût pour le pittoresque

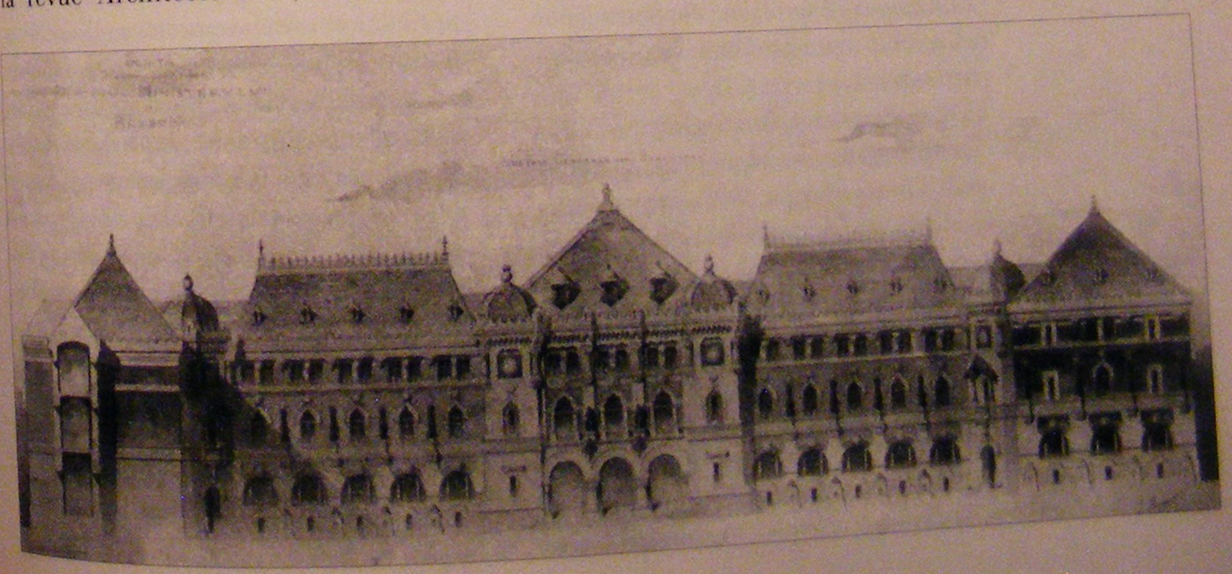
et pour la citation historique ; il importe pour sa clientèle la vision puissante d'un régionalisme qui venait de naître en Europe occidentale et devait paraître d'une modernité saisissante pour le public averti roumain.

Mincu l'officiel

À juger d'après le respect et l'admiration que lui témoignaient ses contemporains, Ion Mincu aurait dû cumuler et même susciter des commandes publiques. Or, paradoxalement, ce ne fut pas le cas – vraisemblablement, d'une part, parce qu'il était trop minutieux et rigoureux voire trop lent dans son travail ; d'autre part, parce que la société, trop éprise de modernisation et du désir de paraître, n'a pas su exploiter les talents de l'architecte qui lui avait forgé l'image de son identité. Ainsi, en dehors du projet – jamais réalisé – de l'hôtel de ville de Bucarest, on doit à Mincu uniquement trois autres projets de bâtiments publics, dont un resté au stade d'esquisse et un autre achevé par ses disciples.

Mincu prépare les esquisses pour le ministère de la Guerre en même temps que celles pour le projet d'hôtel de ville, donc vers 1900 [160]. On n'a aucun renseignement supplémentaire quant à la commande de cet important bâtiment. Quelques dessins, qui ont été publiés dans la revue *Architectura* [161], constituent l'unique témoignage de cette entreprise qui aurait dû avoir des proportions impressionnantes [ill. 45]. L'étude de la façade principale, que Mincu détaille soigneusement, montre qu'il avait prévu d'utiliser de manière extensive la brique avec un appareil couvrant presque entièrement la façade, laissant seulement quelques accents de pierre de taille pour les tourelles et les arcades du rez-de-chaussée. Jusqu'alors, l'architecte était l'adepte des façades blanches, égayées de quelques notes de couleur mais où la brique n'apparaissait qu'en élément décoratif parcimonieusement employé. Il est difficile de savoir pourquoi il a changé si radicalement de vision mais, en revanche, il est plus simple de comprendre le mécanisme qui l'a mené vers ce changement. Le catalyseur a été vraisemblablement l'intérêt constant que Mincu a voué à l'Italie en tant qu'une des sources d'influence de l'art roumain. Un des croquis pour le ministère semble indiquer le palais princier de Mogosoaia comme référence privilégiée d'inspiration pour la conception du projet ; or, rappelons-nous, l'édifice qui portait effectivement les signes explicites de l'influence italienne venait d'être « restauré » selon un goût romano-byzantin. Voyageant en Italie pour une seconde fois vers la fin des années 1890 [162], Mincu a été probablement saisi par les expériences nouvelles de l'architecture

Ill. 45 :
Ion Mincu, projet pour le ministère de la guerre.



Ill. 46 : *Ion Mincu, préfecture (1905-1906), Galati.*

italienne portant la griffe de l'élan doctrinaire de Camilo Boito. Il était d'ailleurs un admirateur de Boito dont il possédait au moins un ouvrage dans sa bibliothèque, ultérieurement donné à la bibliothèque de l'École d'architecture [163]. On peut donc se demander si l'esthétique montante du néo-roman ne l'a pas influencé dans son choix pour le ministère de la Guerre. En même temps, il ne faut pas oublier que Mincu aurait pu trouver une source d'émulation dans son pays même par le biais du travail de son confrère Giulio Magni, notamment dans les Entrepôts généraux de la ville et dans le Séminaire central orthodoxe, tous les deux rappelant le néo-médiévalisme de Boito. Apparemment, Mincu était dans une relation assez suivie avec Magni [164] qui laisse supposer sinon un respect mutuel du moins une admiration explicite.

Les dessins pour le ministère de la Guerre font preuve, plus encore que ceux pour l'hôtel de ville de Bucarest, d'une évidente maturité artistique. Ces deux projets inaccomplis indiquent une nouvelle étape dans son approche du style national qui, paradoxalement, ne trouve pas un véritable reflet dans son œuvre construite de la même période. Certes, la Banque agricole de Craiova ne constitue pas un exemple approprié, car elle est plus le produit de ses disciples, Constantin Iotzu, Alexandru Clavel et Sarvassy, qui utilisent les esquisses de leur maître pour achever un projet commencé en 1906 mais abandonné suite à de malheureuses circonstances [165]. En revanche, le palais administratif de Galati (1905-1906), dont la conception lui revient entièrement, ne dégage pas la même impression de force que les projets de l'hôtel de ville et du ministère [ill. 46]. Même si Mincu utilise dans sa composition des éléments qu'il avait étudiés pour ces deux projets, le résultat final manque de monumentalité et de respiration – d'une part, il laisse l'impression que l'architecte n'a pas su ajuster les éléments à l'ensemble ; d'autre part, sa composition, faute d'accents ordonnateurs, reste dispersée.

Néanmoins, la préfecture de Galati porte en elle le germe d'une structure qui sera ultérieurement développée et élevée au rang d'archétype par Petre Antonescu, l'architecte par excellence des programmes de l'administration. Ce germe avait été semé d'abord dans les deux grands projets inachevés, jalons virtuels de l'architecture roumaine moderne.

Un regard rétrospectif sur les œuvres de Mincu montre combien la démarche de l'architecte s'est transformée depuis ses premiers essais en clé nationale. Ce changement de vision se fait de manière subtile, sans marquer une rupture avec la première période, et affiche une monumentalisation des formes – sans que cela se rapporte uniquement aux édifices publics, qui demandent *a fortiori* un traitement monumental, car on retrouve la même puissance d'expression aussi dans la composition de la plupart des chapelles funéraires, qu'il projette à la même époque. À cette monumentalisation s'ajoute une élaboration plus complexe des formes, un recours à la tradition plus innovante qui ose élargir et mélanger les sources, ainsi que les interpréter avec plus de liberté. Ces œuvres ne sont plus le parent provincial des grandes réalisations européennes mais tout au

contraire elles prennent place parfaitement parmi les exemples réussis du genre.

L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE : LE RETOUR VERS LES SOURCES

■ La problématique religieuse occupera une place à part dans la constitution et l'évolution du style national roumain pour deux raisons distinctes. D'une part, depuis les premières études sur l'art roumain, les intellectuels s'accordent à considérer l'architecture religieuse ancienne comme l'unique expression accomplie de tout l'héritage du passé. D'autre part, l'idéologie nationale, surtout après la constitution de la Grande Roumanie, fait de l'orthodoxie un des fondements de la spécificité nationale.

Tout au long de l'histoire des principautés roumaines, l'Église tient un rôle prééminent dans tous les domaines – culture, vie sociale et politique. Gravitant dans la sphère d'influence de l'Empire byzantin, les princes valaques et moldaves sont des défenseurs fervents de la chrétienté et deviennent, après la prise de Constantinople en 1453, des chevaliers de la pan-orthodoxie, se considérant comme des continuateurs des principes de l'Empire déchu. Leur résistance durant des siècles face à un Islam envahisseur fait de leur lutte aux portes de l'Occident une mission sacrée. D'après les anciennes chroniques, chaque victoire était marquée par la construction d'une église ou d'un monastère, en signe de remerciement. Ainsi, l'architecture religieuse s'enrichit d'une double sémantique : espace d'adoration et de prière, elle est aussi un souvenir constant des faits glorieux du peuple roumain. De plus, dans une société féodale telle que les principautés roumaines jusqu'au début du XIXe siècle, l'Église est la principale détentrice de la culture. À la fois lieu de spiritualité, école, centre artistique, les églises et les monastères assument une position dominante dans l'établissement de la civilisation roumaine. Du prêtre villageois qui enseigne les petits paysans jusqu'aux bibliothèques et imprimeries – pour la plupart abritées dans des monastères – qui diffusent les grandes idées, l'Église assure partout le rayonnement de la culture chrétienne.

L'appartenance à l'orthodoxie, comme le remarque Neagu Djuvara, finit par se confondre dans le subconscient populaire avec le sentiment national [166]. Ni la propagande catholique (faite au Moyen Âge par l'entremise du royaume hongrois), ni la vassalité ottomane (les Roumains ont été les seuls de tous les peuples chrétiens soumis à la domination ottomane à ne pas être islamisés) n'ont réussi à affaiblir la foi orthodoxe. En pleine ébullition nationaliste dans l'entre-deux-guerres, le philosophe Nae Ionescu affirmait : « Être Roumain, non pas « bon Roumain », mais Roumain tout simplement, c'est être aussi orthodoxe » [167].

La transformation radicale subie par la société roumaine au cours des premières décennies du XIXe siècle avait affecté l'architecture religieuse aussi bien que l'Église en tant qu'institution. La dernière était en perte évidente de terrain dans cette société qui évoluait ouvertement vers l'émancipation. « Entre la politique roumaine du XIXe siècle et l'Église nationale, il y a eu un antagonisme qui se prolonge jusqu'à nos jours. Un antagonisme dans lequel la politique de l'occidentalisation à tout prix détient la part de l'action agressive, et l'Église celle d'une passivité impuissante », écrivait avec amertume Nichifor Crainic [168]. Qu'il ait eu raison, cette extraordinaire déclaration le confirme : en 1888 – donc à une époque où existait déjà une conscience de l'héritage du passé – l'académicien Gheorghe Sion plaidait avec assurance pour la démolition de la tour de Coltea (1712), partie de l'ancienne enceinte de l'église de Coltea qui : « [...] en face de l'hôpital actuel, est un anachronisme pour nos temps. Le sentiment religieux ne doit pas nous dominer jusqu'à nous rendre ridicules en soutenant des choses condamnées par la raison » [169].

Au début du XIXe siècle, l'Église était loin d'assurer toujours les mêmes fonctions qu'avant : son rôle politique avait considérablement diminué et, depuis la modernisation de la société, elle avait perdu la priorité dans les domaines de l'enseignement et de l'art. Dans ce contexte, l'architecture religieuse, qui avait jusqu'alors concentré tous les efforts constructifs, se trouvait largement devancée par la production séculière, notamment dans le domaine résidentiel, boyards et bourgeois s'ingéniant à se faire bâtir des demeures au goût du jour. De plus, les modes occidentales n'avaient pas épargné, non plus, l'art religieux : l'héritage byzantin qui l'avait nourri au fil des siècles, était désormais supplanté par des esthétiques d'emprunt, mêlant de manière éclectique les principes rigoureux néo-classiques aux rêveries romantiques. Les premiers exemples « corrompus » apparaissent dans la Moldavie voisine d'une Russie friande de formes occidentales : dans les dernières années du XVIIIe siècle, on érige des églises qui adoptent l'esthétique nouvelle classicisante sur une structure plus ou moins traditionnelle. Ensuite, au début du siècle suivant, les exemples s'enchaînent tant en Moldavie qu'en Valachie ; quand on n'a pas les moyens de construire de nouveaux établissements, on se contente de parer les anciens de colonnes classiques et autres frontons d'emprunt. À Iasi, pour la nouvelle église métropolitaine – donc pour l'établissement aux plus hautes fonctions symboliques dans la hiérarchie de l'Église orthodoxe – qu'on décide de bâtir en 1833, on choisit la nouvelle esthétique classicisante. Si pour ses concepteurs, l'architecte autrichien Johann Freiwald et l'érudit Gheorghe Asachi qui avait suivi des cours d'architecture à Rome et Vienne, la démarche apparaît d'évidence, en revanche, le haut clergé moldave fait preuve d'adaptabilité au goût du jour.

L'obtention de l'indépendance et la proclamation du royaume contribuent à revaloriser l'institution de l'Église. S'appuyant sur l'idéologie nationale, promue au rang de politique officielle, le jeune État est à la recherche de symboles viables. Ainsi, il inclut l'Église dans ses desseins, en s'intéressant de près à l'efficacité de son image emblématique. Ses actions se concrétisent sur deux fronts différents : d'une part, l'État se propose de réédifier l'église métropolitaine de Bucarest, initiative qui ouvrira la voie à une longue série de projets pour une cathédrale de la nation. D'autre part, il se préoccupe du sort des monuments anciens et décide leur restauration, fait qui aura des répercussions significatives à la fois sur le développement de la discipline de l'histoire de l'art et sur la création d'un style national. Après plusieurs décennies d'affaiblissement, l'Église redécouvre partiellement son rôle, grâce à l'idéologie nationale en pleine ascension, qui prêche le retour aux valeurs fondamentales de la nation roumaine. Parmi celles-ci, l'orthodoxie est perçue comme l'un des piliers de la nation.

En 1865, le gouvernement roumain ouvre la série des restaurations des monuments historiques par le joyau de l'art valaque, l'église épiscopale de Curtea de Arges. L'acte recèle une double signification. D'une part, par l'implication directe du gouvernement et aussi du roi Carol Ier qui envisageait de se faire construire une résidence dans l'enceinte monastique, il exprime formellement la volonté d'ériger à nouveau l'Église au rang de symbole fort de l'État. D'autre part, il témoigne de l'intérêt croissant manifesté désormais à l'égard des valeurs du passé, compris comme fondement de la culture roumaine moderne. Le caractère emblématique de cette action apparaît évident aussi dans le choix de l'architecte restaurateur : l'église épiscopale de Curtea de Arges étant considérée comme le monument le plus accompli de tout l'art religieux roumain, le gouvernement fait appel aux lumières du spécialiste le plus réputé de son temps, Eugène Viollet-le-Duc. Celui-ci envoie à sa

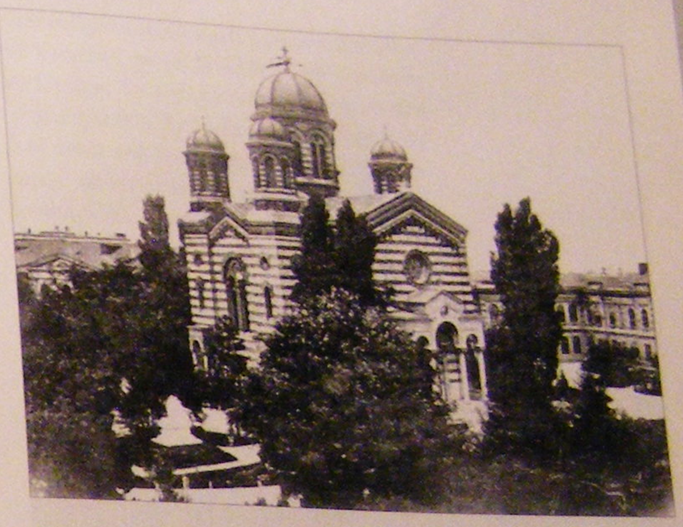
place son jeune disciple André-Émile Lecomte du Nouÿ [170], qui passera le reste de sa vie en Roumanie, marquant les débuts de la discipline dans le pays et influençant durablement l'évolution de l'architecture religieuse roumaine. La restauration de l'église épiscopale de Curtea de Arges sauvera doublement le monument de la ruine : celui-ci non seulement regagnera sous la main habile de Lecomte du Nouÿ sa splendeur de jadis, mais il deviendra aussi l'icône par excellence de la nouvelle architecture religieuse qu'on commence à bâtir.

Les bâtisseurs d'image

Paradoxalement, les pionniers du style national, bien que fascinés par les églises et monastères qu'ils prennent comme source privilégiée de leur architecture, ne se préoccupent pas de construire – même pas dans l'espace abstrait de la planche – des édifices religieux. Vraisemblablement, les commandes privées (moteur efficace de la promotion du style) manquent dans ce domaine ; quant aux grandes commandes, extrêmement rares, la société préfère toujours les tendances occidentales en vogue. Aussi, eux-mêmes ne sont probablement pas prêts (et pas encore intéressés) à élaborer une nouvelle image de l'Église. Ainsi, les premières réalisations qui prendront en considération la tradition seront liées aux noms des adeptes du néo-classicisme ou de l'éclectisme.

La redécouverte de la tradition

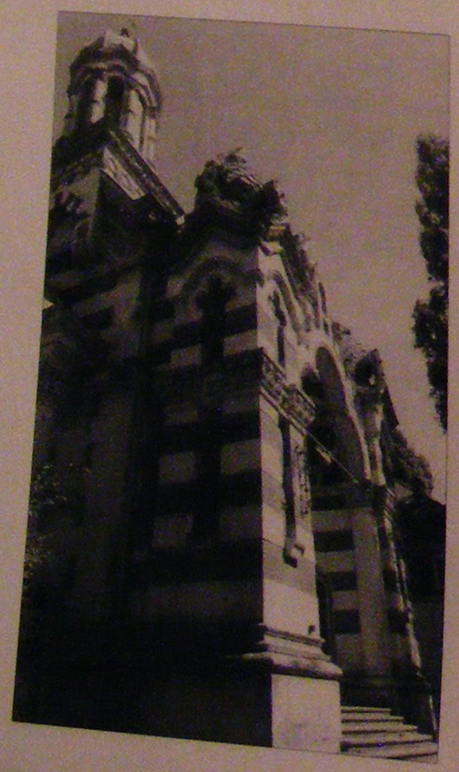
La première église qui renoue avec la tradition est un exemple parfait d'historicisme [ill. 47]. L'église Domnita Balasa de Bucarest (1881-1885), est l'œuvre d'Alexandru Orascu [171], fidèle disciple du néo-classicisme allemand. D'ailleurs, le seul autre édifice religieux qu'il avait projeté – il reprend le projet de l'église métropolitaine de Iasi dont les voûtes s'étaient effondrées après la première construction –, témoigne de cette fidélité. Domnita Balasa datait du milieu du siècle



Ill. 47 : *Alexandru Orascu, église Domnita Balasa (1881-1885), Bucarest.*

antérieur et avait subi au cours de son existence plusieurs interventions irrespectueuses à l'égard de son style initial. Orascu ne connaissait pas l'apparence originelle mais il conçoit une composition byzantinisante pour recréer l'ambiance. On ne sait pas si le choix de l'architecte avait été motivé par la quête d'une image de l'identité nationale ou, tout, simplement, par un phénomène de mode. Dans tous les cas, à une époque où le style national n'existait pas encore, ce choix représente une nouveauté pour l'architecture religieuse roumaine. Orascu ne remonte pas jusqu'aux exemples réels de l'art byzantin, sa démarche est audacieuse et il ne prend pas de risques : il emploie le romano-byzantin, style déjà consacré. Éduqué dans le milieu allemand, il opte pour la version plus froide promue par l'Académie de Vienne qu'il n'essaie même pas d'agrémenter avec des éléments de la tradition locale ; seule concession, la décoration à jour des petites rosaces rappelle celle de la fameuse église épiscopale de Curtea de Arges dont le Français Lecomte du Nouÿ venait juste d'achever la restauration. En même temps, l'accent mis sur l'ornement et sur les matériaux montre qu'il avait connaissance des *Pierres de Venise* de Ruskin. À la recherche d'une image nationale ou uniquement désireux d'être en accord avec son temps, il est évident

Ill. 48 :
Église de l'Assomption (vers 1896) de la confrérie des marchands roumains, Brasov.



Ill. 49 :
Alexandru Savulescu et Zigfrid Kofczinski, église Amzei (années 1890), Bucarest.

qu'Orascu tente par ce projet de trouver une architecture appropriée pour l'Église orthodoxe roumaine à la fin du XIXe siècle.

Le choix du « byzantin » semble d'ailleurs s'inscrire dans un courant d'opinion commun à l'époque : la chapelle du domaine de Buftea de la famille Stirbei (érigée aux alentours de 1890 par le Suisse Louis Blanc), l'église de la confrérie des marchands roumains de Brasov (vers 1896) qui s'inspire elle aussi du monument emblématique de Curtea de Arges [ill. 48], ou encore l'église Amzei de Bucarest (bâtie dans les dernières années du siècle par le Roumain Alexandru Savulescu et le Polonais Zigfrid Kofczinski). En dépit de l'éclectisme évident de cette dernière, associant sans aucun critère des sources en provenance de pays et d'époques différentes, il apparaît évident que ses auteurs ont voulu fabriquer une image nationale, inspirée par la tradition locale [ill. 49]. Les références sont nombreuses : à côté de l'incontournable Curtea de Arges, dont on emprunte le typique cordon torsadé et ses disques décorés d'entrelacs, on reconnaît, dans une interprétation très libre, les petites niches spécifiques des édifices religieux moldaves et l'arc trilobé, marque distinctive de l'architecture valaque du XVIIIe siècle.

À côté de l'image romano-byzantine, signalons aussi quelques réalisations plus discrètes qui ressuscitent un vernaculaire religieux local. À Ploiesti, Toma N. Socolescu – frère d'Ion N. Socolescu – construit l'église des Saints-Empereurs (1890) dont les façades montrent une volonté claire de renouer avec la tradition. Il adopte le motif typique de l'architecture de son frère – la triple arcade en accolade – pour le porche et emploie le même arc en accolade, reposant sur de fines colonnettes torsadées, pour les fenêtres. La façade ouest de l'édifice, traité à la manière du schéma tripartite courant dans l'architecture religieuse occidentale, est couronnée de trois coupoles, dont celles

latérales portent les fleurs de lys de Curtea de Arges. Ainsi, l'église associe la modernité, avec sa vague allure occidentale, à la tradition locale interprétée : couverte d'enduit blanc, elle pourrait se fondre dans la masse anonyme du vernaculaire du XIXe siècle s'ils n'étaient ces détails. À Bucarest, plus déclamatoires dans leurs compositions, les églises Saint-Silvestru et Saints-Voievozi, les deux signées par P. Petricu, recourent aussi à l'illustre modèle de Curtea de Arges : la première copie ses tourelles torsadées tandis que la deuxième pastiche entièrement ses façades, du socle jusqu'à la corniche. Elles ne se privent cependant pas non plus d'une référence croisée voire éclectique, qui rassemble avec nonchalance éléments romans et Renaissance.

On est donc loin d'une véritable architecture religieuse comprise dans l'esprit de la tradition.

Le « temple splendide de l'orthodoxie roumaine » : la cathédrale de la Nation

La cathédrale de la Nation représentera une constante dans la pensée architecturale nationale : l'idée a été lancée en 1891, avec le concours pour une nouvelle église métropolitaine à Bucarest. Durant ces années d'effervescence identitaire, on imaginera celle-ci comme une cathédrale de toute la nation roumaine. Elle ne sera jamais construite mais elle hantera toujours l'imagination des architectes et des édiles. Outre sa haute portée sémantique, symbolisant l'orthodoxie en tant que trait fondamental de l'esprit roumain, ce projet a son importance également pour la création d'une image « nationale » de la nouvelle architecture religieuse. Il représentera, d'ailleurs, la première approche explicite vers un art religieux en continuité légitime avec la tradition.

L'historique de ce projet commence par l'église métropolitaine de Bucarest. La reconstruction de celle-ci était un héritage de l'ancien régime : comme signe de l'émancipation, on avait prévu, aussi bien en Valachie qu'en Moldavie, de renouveler l'image des églises métropolitaines des deux capitales. Si l'on sait que le projet de Iasi avait été conçu dans un esprit classique, on ne dispose pas en revanche d'informations sur le style de celui de Bucarest, mais tout porte à croire qu'il devait s'inscrire dans une esthétique similaire. Après avoir été abandonnée, l'idée de reconstruire l'église métropolitaine refait surface en 1864, quand le ministre des Cultes et de l'Instruction publique demande à l'architecte Dimitrie Berindei la reprise des travaux. Pour la première fois depuis le début du siècle, il est question de renouer avec la tradition architecturale autochtone : le ministre spécifie clairement que le nouveau projet doit refléter « l'époque de renaissance » que le pays traverse et n'oublie pas d'ajouter qu'il compte sur le patriotisme de l'architecte [172]. Berindei était connu pour ses vues nationalistes – de son retour de Paris, où il avait étudié à l'École des beaux-arts, il avait publié des articles défendant l'art en tant que pure expression du génie d'une nation – ce qui laisse présumer que le ministre des Cultes l'avait choisi pour sa position et qu'il attendait de lui un projet dans le registre national. Qu'il l'ait esquissé ou non, Berindei n'accomplira jamais un tel projet.

L'idée de construire une nouvelle église métropolitaine à Bucarest ne sera reprise que vers la fin du XIXe siècle, à l'époque des grands chantiers de modernisation de la ville. L'ancien projet est probablement soumis de nouveau à l'attention publique par le désir, d'une part, d'ériger des monuments significatifs dans la capitale du royaume et, d'autre part, par l'intérêt croissant envers la tradition architecturale locale. Un concours public est lancé pour construire une « cathédrale », terme qui désigne bien cette volonté de monumentalité : en effet, réservé jusqu'alors à l'architecture des églises catholiques, il commence à être utilisé en

relation avec les nouveaux édifices religieux du pays, souvent sans autre justification que le désir de grandiose.

Comme pour les autres concours de l'époque, celui-ci était ouvert tant aux architectes roumains qu'étrangers. Mais son enjeu pousse les Roumains à vouloir concourir uniquement entre eux et pour cause : l'édifice était censé être « la cathédrale du pays, le monument national le plus important, qui symbolise la foi immuable du peuple roumain dans la religion orthodoxe », pour reprendre les mots du métropolite de Moldavie, membre dans la commission du concours [173]. Fruit de l'idéologie nationale, le programme du concours ne se contredit pas en admettant également les étrangers. Au contraire, le gouvernement roumain espère ainsi offrir une chance de plus quant à la réussite de cet édifice. Mais les architectes roumains l'entendent autrement et exposent leurs arguments dans un article publié en 1891 dans le périodique d'Ion N. Socolescu, *Analele Arhitecturei*. La protestation contre la participation des étrangers est décrite comme « un devoir patriotique pour donner le meilleur du style national à la cathédrale de Bucarest ». Pour parer toute présomption de xénophobie, l'article utilise comme argument fort l'opinion exprimée par Paul Wallot, qui, lors de sa présidence du jury pour le concours du Sénat, avait exhorté les Roumains à s'abreuver aux traditions du pays, recommandant les concours nationaux. Et aux architectes roumains de conclure : la cathédrale de Bucarest doit être conçue avec « beaucoup de cœur et amour pour la foi et pour la patrie » [174], ce qui excluait d'emblée les étrangers, incapables d'interpréter le programme sinon par leurs propres croyances et coutumes. De plus, craignant la construction à Bucarest d'une cathédrale plus appropriée à l'ambiance architecturale de Paris, Vienne ou Londres, ils demandent le changement du programme, non seulement pour satisfaire les nécessités cultuelles, mais aussi pour « obtenir un monument éminemment national en tant que style et conception ». À l'instar de Pugin qu'ils avaient peut-être lu pendant leurs études à Paris, ils voient donc dans la restitution de la tradition roumaine plus un problème de morale que d'architecture.

Finalement, le concours n'a pas lieu – il est fort possible qu'il ait été abandonné en raison du *boycott* des architectes roumains. Même sans résultat concret, il n'a pas été en vain car les débats qu'il a occasionnés ont établi les fondements d'une idée très puissante bien que destinée à rester utopique – celle d'édifier la cathédrale de la Nation, un monument à la gloire de la foi orthodoxe. Dès lors, tout adepte du style national rêvera de pouvoir être l'auteur de ce qu'il considère comme le monument majeur de la nouvelle architecture roumaine. Mincu, le fondateur du style, n'a apparemment pas échappé à cette passion secrète, si l'on en croit son ami et biographe Nicolae Petrascu qui, dans son roman *Marin Gelea*, l'imagine travaillant fébrilement à la cathédrale de la Nation. On ne sait si Mincu a vraiment été mêlé au concours de 1891 mais il en rêvait probablement.

Dans le roman de Petrascu, l'église qui fait l'objet du concours, apprend-t-on, doit être « digne de [son] temps » et « bâtie selon le style byzantin roumain des édifices sacrés construits sur le sol de notre pays » [175]. Appelé à participer à ce concours, Mincu alias Gelea est en proie à l'enthousiasme : « L'idée grandiose de symboliser, de matérialiser le sentiment de la foi [...] avait été son vrai rêve d'or ; maintenant, qu'il était prêt à l'accomplir, dans sa pensée se rassemblait tout le mystère, toute l'harmonie de nos églises et monastères anciens » [176]. Quels sont les monuments qui enflamment l'imagination du héros ? « Curtea de Arges, le point culminant de notre architecture, le cœur d'or de la terre roumaine, [...], Cozia, Horez, Snagov, Trei-Ierarhi, Stavropoleos, où le génie national se dégage peu à peu

de l'influence directe du byzantinisme a trouvé [...] l'écho de sa propre expression, plus simple que celle des églises byzantines, plus naïves dans ses ornements, plus appropriée à notre pays ». On reconnaît dans cette énumération les monuments qui faisaient vibrer à l'époque les âmes de tout architecte passionné par l'héritage du passé – le parfait synopsis de l'art roumain. Inspirée par ces édifices anciens, la cathédrale du concours devient sous la plume de l'architecte « le temple splendide de l'orthodoxie roumaine », « symbole éternel du christianisme, l'affirmation monumentale de la race, de l'histoire et du génie du peuple roumain » [177]. On comprend donc que le monument est doublement emblématique : à la fois comme image de la nation et comme profession de foi de son créateur.

Lecomte du Nouÿ : de la restauration à la création d'une nouvelle image de l'art religieux

Si les architectes roumains ne parviennent pas à l'époque (faute d'occasion, mais aussi de moyens) à ériger un tel monument, la tâche sera accomplie, ô déshonneur !, par un étranger. Lecomte du Nouÿ, l'architecte chargé de la restauration de plusieurs églises du pays est le premier à avoir réussi ce qu'exhortait dans le roman le personnage de Mincu : s'inspirer des éléments du passé pour créer une architecture nouvelle et personnelle, apte à faire évoluer l'art roumain. Lui non plus ne sera pas l'auteur de la cathédrale de la Nation tant espérée, mais il donnera à l'architecture religieuse roumaine ce qu'elle espérait trouver grâce à ce concours : des paradigmes pour symboliser l'orthodoxie roumaine.

En tant qu'architecte restaurateur, le Français avait pu acquérir des connaissances plus approfondies sur l'art traditionnel du pays : ses carnets de notes le confirment. Nous l'avons vu passionné par l'art ancien roumain, qu'il a étudié au travers de voyages documentaires aussi bien à l'intérieur du pays qu'en remontant jusqu'à ses sources externes, en Italie, en Turquie et en Grèce. C'est surtout le contact constant et direct avec les monuments qui lui a forgé une approche différente. Rappelons qu'il n'a pas été un architecte prolifique – cinq restaurations plus quatre églises bâties de neuf [178] – ; il a cependant indéniablement marqué l'évolution ultérieure de l'architecture religieuse roumaine. Paradoxalement, les édifices qui ont compté le plus en tant que modèles pour cette architecture n'ont pas été ses créations d'architecte – dont les mérites sont incontestables – mais les trois dernières restaurations, qui instituent une nouvelle approche.

Après avoir accompli deux restaurations presque irréprochables du point de vue du respect envers le monument – à Curtea de Arges et à Trois Hiérarques de Iasi –, Lecomte du Nouÿ pèche par excès de zèle et invente des prototypes idéaux.

Avec Saint-Nicolas de Iasi [179], il propose un parangon de l'art moldave de la fin du XVe siècle, à l'époque de Stefan cel Mare (1457-1504), figure légendaire de l'histoire moldave [ill. 50]. L'église, commanditée par ce fameux prince, avait subi d'importantes altérations, notamment au XVIIe siècle. Partageant l'opinion de plusieurs historiens roumains [180], l'architecte français choisit de restituer l'image d'origine de l'édifice, entamant dans ce but de longues recherches. Les annotations de ses carnets – précises et pertinentes – témoignent d'une documentation fondée sur des études comparatives qu'il avait entreprises sur un grand échantillon de monuments de cette époque. Finalement, en dépit de cette documentation minutieusement rassemblée, Lecomte du Nouÿ démolit l'église pour la reconstruire entièrement : entre pastiche et portrait robot de l'art moldave du temps de Stefan cel Mare, la restitution de Saint-Nicolas essaie de ressusciter l'essence artistique de cette période. Quoique violemment critiquée, cette œuvre s'impose

Ill. 50 : *Église princière Saint-Nicolas (1491-1492), Iasi – restaurée (1876-1885) par André-Émile Lecomte du Nouÿ.*

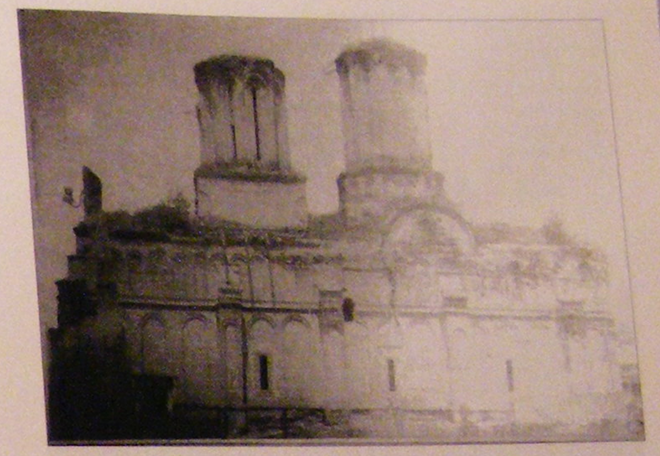
[illegible] : *[illegible]lae Ghika-[illegible]desti, église [illegible]utitul de Argint (1906), Bucarest.*

comme un prototype. Déjà en 1906, elle est reproduite à l'identique par l'église bâtie pour l'Exposition générale nationale organisée à Bucarest : connaissant l'enjeu idéologique de cette manifestation, on comprend l'importance du geste [ill. 51]. L'auteur de cette reproduction, Nicolae Ghika-Budesti, lui-même fin connaisseur de l'art roumain ancien grâce à sa fonction d'architecte en chef de la Commission des monuments historiques, fera de nouveau appel au même vocabulaire dans le projet de l'église uniate de Bucarest, construite en 1908. Moldave de naissance et préoccupé d'intégrer la dimension originelle de l'art de sa région dans le vocabulaire du style national, Ghika-Budesti trouvera dans la restauration du Français l'image idéale de l'édifice religieux moldave.

Toujours vers 1884, donc à la même époque que Saint-Nicolas de Iasi, Lecomte du Nouÿ commence deux autres restaurations, à Craiova et à Tîrgoviste [181] [ill. 52, 54], dans l'ancienne principauté de Valachie. Pareillement à Iasi, il entreprend la démolition des deux édifices, sans plus les remplacer cette fois-ci avec des répliques de leurs temps. Le modèle qu'il choisit dans les deux cas est beaucoup plus prestigieux, s'inspirant directement de l'architecture byzantine. Le résultat est spectaculaire, certes, mais ne respecte guère l'image d'origine des deux églises, dont il modifie à la fois proportions et esthétique. En choisissant la typologie byzantine pure – très rare même dans l'architecture ancienne roumaine –, l'architecte ne fait que magnifier l'histoire. En effet, originalement les deux édifices s'inspiraient d'un des plus anciens monuments, datant du milieu du XIVe siècle, qui est l'église Saint-Nicolas de la première cour princière valaque à Curtea de Arges. Par sa planimétrie en croix grecque inscrite et par son appareil alternant assises de brique et de moellons, cette église princière représente l'exemple le plus pur que l'art byzantin ait engendré sur le territoire roumain.

Lecomte du Nouÿ, probablement déçu par la modestie caractéristique de la plupart de la production autochtone d'art religieux, a su utiliser cet argument pour imaginer l'effigie de l'église valaque telle qu'elle aurait dû être : une composition et des proportions monumentales, des matériaux nobles tels que la pierre de taille – jamais utilisée en Valachie pour l'appareil byzantin – pour alterner avec la brique [ill. 53-55]. Grâce à ses études antérieures sur l'art byzantin, entreprises pour sa première restauration à Curtea de Arges, et à ses fines qualités d'architecte, Lecomte du Nouÿ parvient à concevoir cette effigie exemplaire qu'il module ensuite afin de récupérer une partie de l'ancienne personnalité de chaque édifice. Ses projets ne rappellent aucunement l'image byzantinisante des nouvelles églises de la fin du XIXe siècle, image oscillant entre la rigidité du romano-byzantin et un éclectisme prolixe aux allures exotiques. Le Français propose une interprétation moderne des sources byzantines qu'il sait ajuster aux spécificités locales. Sans doute, l'indéniable monumentalité convenait-elle parfaitement au roi Carol Ier, dont il était l'architecte de cour. Le roi, qui avait soutenu les restaurations par de généreuses donations provenant de sa cassette personnelle, avait un penchant évident pour la grandeur et a pu même influencer la vision de l'architecte. En même temps, cette monumentalité convenait aussi à l'effervescence nationale qui régnait alors dans tout le pays. Le concours pour la cathédrale de la Nation reflétait d'ailleurs pleinement ces aspirations identitaires.

À Tîrgoviste et Craiova, Lecomte du Nouÿ avait réussi à ériger le « temple splendide de l'orthodoxie roumaine », abandonnant sciemment les rigueurs de la restauration pour construire l'édifice majestueux dont tous les architectes de l'époque rêvaient. Ce qui explique le succès de cette architecture qui, malgré les indignations légitimes que les deux pseudo-restaurations avaient éveillées, ont



Ill. 52 : *Église Saint Dumitru (début du XVIe siècle), Craiova – état avant la restauration.*

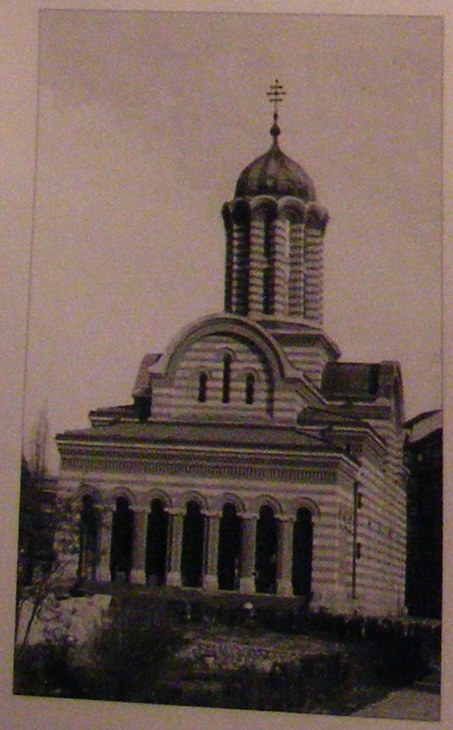
servi de modèle, tacitement, aux nombreux projets d'édifices religieux depuis la cathédrale de Galati (1912), par Petre Antonescu et Stefan Burcus, jusqu'à l'église Saint-Elefterie-Nouveau de Bucarest (1935-1942), par Constantin Iotzu.

Il faut cependant nuancer l'approche de Lecomte du Nouÿ : derrière cette aisance de transposer (et même de choisir) les sources byzantines, il y a toute une expérience dans cette direction stylistique, affinée par les architectes français, expérience qu'il connaissait sans doute. De plus, lui-même ayant été en Syrie avant de venir en Roumanie, il porte son propre regard sur la problématique du romano-byzantin qui préoccupe ses compatriotes

Ill. 53 : *Église Saint-Dumitru (début du XVIe siècle), Craiova – restaurée (à partir de 1884) par André-Émile Lecomte du Nouÿ.*

Ill. 54 : *Église métropolitaine (début du XVIe siècle) de Tîrgoviste – état avant la restauration.*

depuis plus d'un demi-siècle. Il est fort possible qu'il conçoit les nouvelles architectures de Saint-Dumitru et de l'église métropolitaine de Tîrgoviste en se rapportant aux longs débats sur le style romano-byzantin et son adéquation à l'architecture religieuse du Midi. Les projets de la nouvelle Major et de Notre-Dame-de-la-Garde de Marseille sont au centre de l'attention à l'époque ; donc, l'architecte français tire probablement ses conclusions. Aucun étonnement, donc, si Lecomte du Nouÿ fait appel à Henri Revoil, l'architecte qui avait succédé à Espérandieu à Notre-Dame de-la-Garde, pour arbitrer son travail suite au scandale des restaurations [182]. Après inspection des chantiers, Revoil loue la démarche que son compatriote avait proposée à Craiova et Tîrgoviste et propose l'adoption des projets « qui dénotent de la part de l'auteur la connaissance approfondie de l'art religieux en Roumanie ». C'est plus qu'une solidarité nationale, c'est une communion de pensée, qui légitime le remplacement des anciens monuments par de nouvelles effigies de l'orthodoxie roumaine.

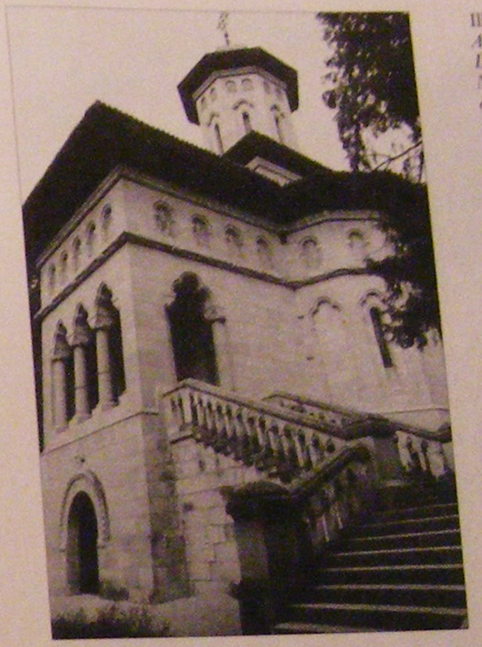


Ill. 55 : *Église métropolitaine (début du XVIe siècle) de Tîrgoviste – restaurée (à partir de 1885) par André-Émile Lecomte du Nouÿ.*

Fin connaisseur de l'art religieux roumain, ainsi que l'avait affirmé Revoil, Lecomte du Nouÿ l'est certainement et il le prouve avec ses projets construits de neuf [183]. Chacun s'inspire d'une certaine période de l'art valaque – bâtis sur le territoire de l'ancienne Valachie, conformité des sources oblige – et transpose habilement cet héritage du passé dans une architecture moderne. Dans l'ordre chronologique de leur conception, la chapelle du palais épiscopal de Curtea de Arges (après 1886) est une interprétation subtile de l'église princière de Tîrgoviste (1585), qu'il avait certainement connue à l'occasion du chantier de restauration de l'église métropolitaine de la même ville. Aux éléments empruntés de cet édifice, il associe la silhouette élancée de la chapelle du monastère de Cozia (1541). À Craiova, il reçoit la commande de refaire entièrement une ancienne église, datant du XVIIIe siècle, de la famille Stirbei : ainsi, il conçoit la Sainte-Trinité (1906) en s'inspirant directement de la production religieuse post-brancovane. La dernière chapelle est bâtie pour la famille Bratianu, sur leur propriété de Florica (1911) [184]. Utilisant de la pierre de taille comme à l'église de Dealu (1499-1501), dont il copie aussi le motif de la ceinture torsadée, Lecomte du Nouÿ se

permet ici la liberté de monumentaliser la typologie vernaculaire du XVIIIe siècle valaque [ill. 56]. Tout en respectant la tradition dans ses trois projets, le Français la simplifie et la modernise, arrivant à une parfaite expression synthétique qui n'aura pas d'égal dans la création de ses confrères roumains.

Maîtrise de la composition, vocabulaire épuré et d'une extrême cohérence, fort sens de la matière qui participe activement dans l'expression artistique, réduction maximale des détails et subordination à l'ensemble, vision monumentale – telles sont les qualités indéniables qui se dégagent de tous les édifices religieux conçus par Lecomte du Nouÿ. Celui-ci avait légué à l'architecture religieuse roumaine trois directions importantes : le vocabulaire des églises moldaves de Stefan cel Mare, l'esthétique des appareils en brique et, surtout, la récupération de la source byzantine. Pourtant les Roumains ne lui reconnaîtront pas ses qualités – du moins pas ouvertement – et ne lui pardonneront pas d'avoir rasé deux monuments de leur héritage. Cependant, avec le recul du temps – un demi-siècle après les grands chantiers de Lecomte du Nouÿ – Grigore Ionescu osera quelques mots appréciatifs. Dans un synopsis de l'architecture religieuse roumaine moderne, publié dans *Arhitectura*, Ionescu qualifie les églises de Craiova et de Tîrgoviste d'« édifices religieux dignes de tout l'intérêt » [185].



Ill. 56 : *André-Émile Lecomte du Nouÿ, chapelle de la famille Bratianu (1911), domaine de Florica, Stefanesti.*

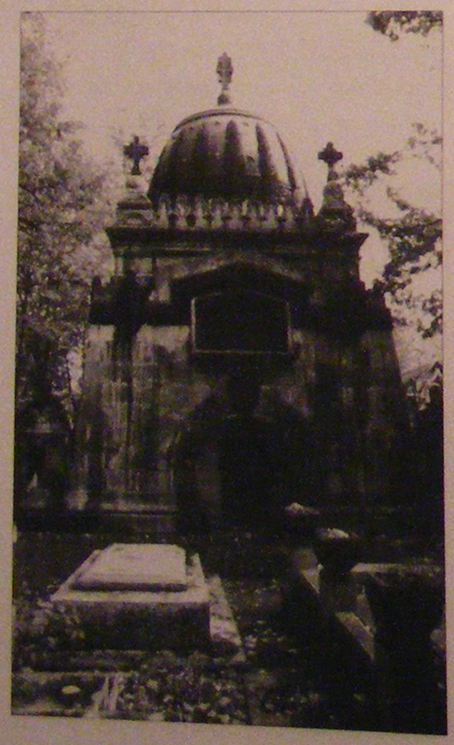
Mincu et son architecture funéraire

Mincu, créateur du style national, est le grand absent de l'architecture religieuse. Comme personnage de roman, nous l'avons vu consommé par sa passion de construire une cathédrale. Était-ce bien la vérité ? À part la restauration de la petite église Stavropoleos de Bucarest (1904-1910), qui comptait parmi les modèles majeurs pour les amoureux de la tradition nationale, ainsi que quelques esquisses pour une petite église rurale, projetée par un de ses disciples [186], Mincu n'a pas mis ses talents au service de l'architecture religieuse. Pourtant, ses admirateurs, tels Nicolae Mihaescu à l'église Brad-Boteanu (1909, Bucarest) ou Gheorghe Simotta au clocher de l'ermitage Darvari (1933, Bucarest) sont prêts à s'inspirer de l'unique exemple du maître, copiant des motifs de la maison paroissiale de Stavropoleos [187]. En revanche, Mincu laissera derrière lui une influence durable, mais dans un autre domaine : il forgera le paradigme de l'architecture funéraire de style national et sera le créateur d'une école.

Ion Mincu est l'auteur d'une chapelle funéraire dans le cimetière de Focsani et de cinq autres à Bellu, Père-Lachaise bucarestois : celle de Eugenie Statescu (projet de 1898), celle de Evlochie et Christo Gheorghieff (1901), celles des grandes familles aristocratiques Ghica et Cantacuzino [ill. 57, 58] et celle de son protecteur, le général Lahovary. Tandis que le monument de ce dernier a l'apparence d'une petite d'église dans la bonne tradition valaque, les autres représentent une immense nouveauté en matière de vocabulaire. S'inspirant de l'art byzantin,

Ill. 57 :
Ion Mincu, chapelle funéraire de la famille Ghica – cimetière Bellu, Bucarest.

en méditant longuement sur les *türbe* des sultans ottomans (qui l'avaient certainement marqué lors de son voyage à Constantinople), en revisitant l'art hellénistique, Mincu imagine une architecture puissante, à la fois en tant qu'image et



Ill. 58 :
Ion Mincu, chapelle funéraire de Gh. Grigore Cantacuzino – cimetière Bellu, Bucarest.

symbole. La chapelle funéraire d'Eugenie Statescu et celles des familles Ghica et Cantacuzino ont une composition similaire : un volume massif – un tronc court de pyramide, avec des forts ressauts pour la chapelle Ghica – en pierre de taille, couronné d'une large coupole. Celle-ci peut être en pierre de taille, très basse, faisant presque corps commun avec le massif, décorée des quelques motifs en bronze appliqué – voir la chapelle de Statescu –, ou traitée comme un véritable dôme, comme pour les deux autres édifices funéraires cités. L'appareil ornemental est très restreint et se résume à des ornements végétaux, ou à des motifs symboliques – longues feuilles de palme, flammes, croix, étoiles. Le résultat est saisissant et, en dépit de leurs dimensions réduites, les compositions dégagent – par la massivité de leurs éléments ainsi que par la facture accentuée du traitement des modénatures – une monumentalité impressionnante. Les sources d'inspiration mélangent Byzance, l'Orient et l'Antiquité : ce choix est fait pour souligner la valeur symbolique des édifices, qui dialoguent ainsi, à travers le temps et l'espace avec les grands exemples de la plastique funéraire. Il est surprenant de voir combien ces trois projets ressemblent à la tombe de Sey Zafir, érigée par Raimondo d'Aronco à Istanbul en 1903-1904. La date marquée sur deux esquisses réalisées pour la chapelle Statescu est formelle : Mincu avait conçu le projet en 1898, donc il n'y a pas le moindre doute quant à une possible inspiration. Les grands esprits se rencontrent, dit-on – surtout, nous allons ajouter, quand ils méditent sur des thèmes communs.

Le monument d'Evlochie et de Christo Gheorghieff, présente, quant à lui, une composition différente [ill. 59]. Non seulement elle est plus développée – un vestibule maçonné mène au corps du monument, qui est plus haut et plus ample – mais elle se revendique d'une autre pensée symbolique. On retrouve le dôme,

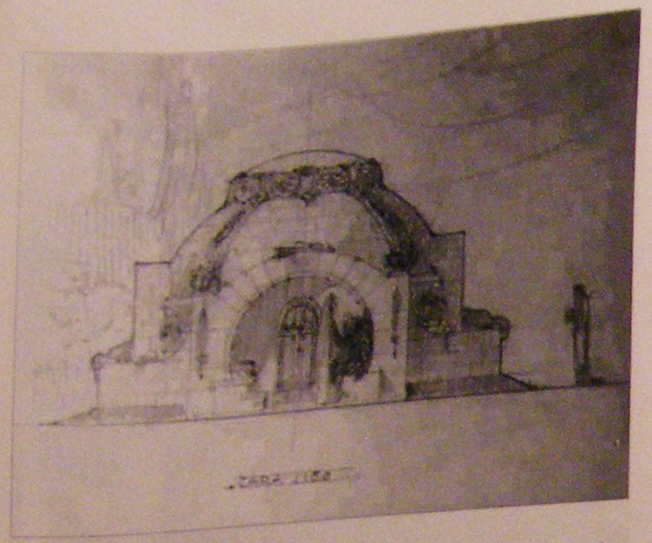
d'une présence moins prégnante, ainsi que de l'inventaire décoratif des autres chapelles, mais à ceux-ci s'ajoute un élément nouveau : les statues en bronze des quatre évangélistes, placées dans des niches dans les coins du corps central. Ainsi, le monument devient une réplique, en clé locale, de l'esprit de la Renaissance : les évangélistes assis en positions méditatives rappellent les allégories des grands tombeaux italiens du *Cinquecento*, tandis que la décoration, nettement plus riche que dans les autres édifices funéraires, est à son tour un renvoi à la Renaissance. Faut-il croire que Mincu joue avec les mots et leur signification ou détourne-t-il, sur le plan spirituel, la commande d'une riche famille bourgeoise [188] désireuse de faste aussi après sa mort ? La sculpture est l'œuvre de Fritz Storck qui essaie d'accommoder la morphologie de la peinture byzantine à la sculpture. Les évangélistes sont salués par la critique comme les « premiers représentants du néo-byzantinisme sculptural » et aussi comme un premier exemple de sculpture hiératique [189]. Ainsi, architecte et sculpteur conçoivent ensemble une image idéale, d'une Byzance revisitée par la Renaissance italienne, l'érigeant en une image emblématique de la sensibilité artistique roumaine de l'époque.

C'est justement l'image idéalisée d'un art byzantin que Mincu décante encore plus et associe à d'autres références, qui séduit dans l'architecture de ses chapelles funéraires. Louée par ses disciples [190] qui la considèrent comme une des expressions les plus accomplies de toute sa création (et ils ont raison), cette architecture fera école dans le domaine funéraire. Les formes massives en pierre de taille, la coupole basse et large, la décoration simplifiée, tous ces éléments se retrouvent chez Alexandru Clavel (chapelle Cazzavillan, vers 1906, cimetière Bellu), qui a été d'ailleurs son collaborateur, Ioan D. Berindei [ill. 60], Paul Smarandescu

Ill. 59 :
Ion Mincu, chapelle funéraire Gheorghieff (1901) – cimetière Bellu, Bucarest.

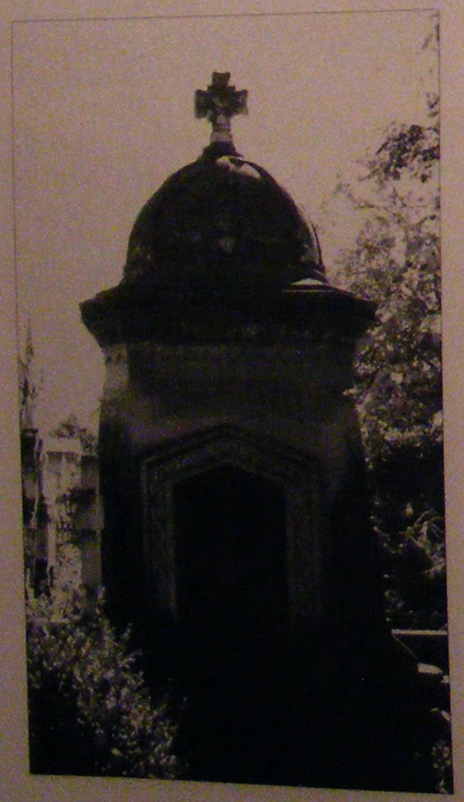
(chapelle Anastasie Nedelcovici, 1909, Bellu), Statie Balosin, Arta Cerchez (chapelle Movila, Bellu) [ill. 61], T. Ciocoiu (chapelle Stoenescu, 1931, Bellu). L'assimilation sémantique est telle que le crématorium *Cenusa* (« Cendres », après 1933) de Bucarest emploiera le même vocabulaire. Dans la lignée de la chapelle Gheorghieff, il faut citer le monument funéraire de N. N. Murgasianu (avant 1941, Bellu), réalisé par l'architecte Radu Culcer, avec Olga Grecianu (peintures) et Mac Constantinescu (sculptures) qui est une transposition épurée jusqu'à l'essence de l'œuvre de Mincu.

Les chapelles de Mincu ne sont pas sans relation avec l'architecture religieuse, que leur vocabulaire byzantin revendique d'ailleurs. Si la Byzance de Lecomte du



Ill. 60 :
Ioan D. Berindei, chapelle funéraire.

Nouÿ est l'héritière de l'esprit romain, celle de Mincu reflète l'héritage oriental. Cette Byzance-là sera la source de plusieurs « cathédrales », notamment la grande série des cathédrales transylvaines. Il n'est pas question d'une influence directe mais uniquement d'ouvrir une autre perspective quant aux possibilités de langage de la nouvelle architecture religieuse roumaine.



Ill. 61 :
Arta Cerchez, chapelle funéraire de la famille Ion Movila – cimetière Bellu, Bucarest.

L'église comme œuvre complète: mobilier et peintures

Forger une nouvelle image pour l'orthodoxie roumaine ne signifie pas s'intéresser uniquement à l'architecture, mais aussi concevoir l'église dans son ensemble, avec ses fresques, indispensables pour tout édifice cultuel orthodoxe, avec un mobilier approprié.

Depuis les premières décennies du XIXe siècle, l'occidentalisation des expressions artistiques n'avait pas non plus épargné l'intérieur de l'église. Les canons très stricts qui avaient réglé jusqu'alors les fresques avaient été remplacés par le langage néo-classique, rupture qui dépassait le plan esthétique pour toucher à la doctrine même. Ainsi, lorsque le mouvement de reconsidération de la tradition s'amorce à la fin du siècle, on a l'impression de récupérer un héritage beaucoup plus ancien même si, en fait, les formes traditionnelles n'avaient été abandonnées que depuis peu de temps.

Par la nature de sa fonction d'architecte-restaurateur, André-Émile Lecomte du Nouÿ est le premier à traiter l'art religieux dans une démarche globale. Au lieu de restaurer les intérieurs des églises, celui-ci crée de toutes pièces une image certes nouvelle mais issue de l'interprétation des sources de l'art roumain. Depuis son premier chantier, à l'église épiscopale de Curtea de Arges, le Français adopte une approche distincte et propose une réfection entière – peinture, mobilier, objets – de l'intérieur. Il fonde sa décision sur trois raisons: l'absence totale des pièces originales de mobilier, son mépris envers la peinture post-byzantine – il est en fait incapable de comprendre son esthétique, issue de la doctrine – et, enfin, son désir de créer un intérieur en consonance avec la splendeur de l'extérieur de l'édifice. « Si la peinture et la dorure extérieures ont une importance capitale pour l'aspect de ce monument unique dans son genre, la décoration intérieure doit être, de son côté, traitée avec le plus grand soin et en

tenant compte des conditions défavorables, d'un éclairage insuffisant; une coloration claire, vive, rehaussée d'or doit être adoptée en principe », affirme l'architecte, en insistant sur le fait que dans l'état des choses, « l'effet décoratif est nul et ne répond en aucune façon à la richesse extérieure qui attire et captive l'attention »[191]. L'opinion de Lecomte du Nouÿ est partagée, en quelque sorte, par la commission ayant inspecté la fin des travaux de restauration de l'architecture[192] qui recommande la reproduction fidèle des vieilles fresques – les originaux devant être enlevés et transportés au musée. Mais pour un résultat « inaltérable », elle suggère leur transposition en mosaïque. On peut croire qu'une telle idée était en relation avec le projet grandiose qu'Espérandieu avait imaginé pour Notre-Dame de la Garde de Marseille et, par ce biais, avec la tentative de renouveler l'art religieux roumain sur les bases des grandes références byzantines. Cette hypothèse est soutenue par un autre élément: le ministère des Cultes encourage vivement l'architecte à voyager, outre les destinations incontournables à l'intérieur du pays, à Constantinople et en Grèce afin de rassembler la documentation nécessaire pour la création du mobilier et des objets liturgiques[193]. Le ministère ne fait que reprendre une idée émise pour la première fois par le rapport d'Anatole de Baudot et Viollet-le-Duc qui proposait, pour la réfection du mobilier, une recherche d'exemples roumains et constantinopolitains, mais déjà l'acceptation de cette proposition montre une volonté de refonder l'art roumain sur ses bases byzantines initiales.

Ainsi, en multipliant ses recherches documentaires, Lecomte du Nouÿ conçoit la décoration de l'église épiscopale de Curtea de Arges – peintures, mobilier, objets liturgiques – comme un ensemble cohérent nourri à la fois par la tradition locale et par ses grandes sources d'origine. Les peintures, confiées à Luc-Olivier Merson pour les figures importantes et à une équipe, dirigée par Charles Renouard et F. Nicolle, pour le reste des scènes et la partie décorative[194], réinvestissent le faste et la splendeur de l'art byzantin dans un esprit typiquement historiciste. Le mobilier et les objets, inspirés par des sources croisées roumaines, byzantines et orientales, relèvent d'une vision similaire [ill. 62].

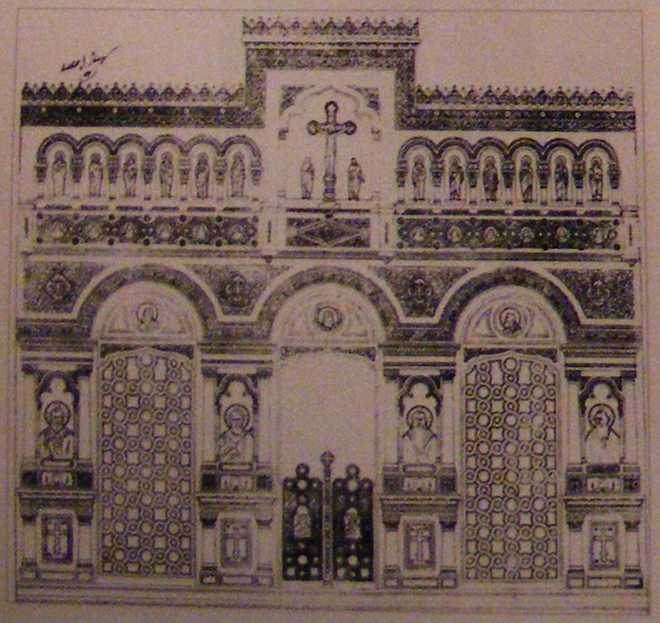
L'image emblématique créée à Curtea de Arges sera perpétuée pour toutes les autres églises restaurées par l'architecte français, à Iasi, Târgoviste et Craiova, où le faste et le luxe de la décoration intérieure puisent aux sources traditionnelles, tout en les ennoblissant par une interprétation dans le registre byzantin. « Lecomte du Nouÿ, fixé depuis longtemps en Roumanie a remis à neuf – un peu trop à la manière de Viollet-le-Duc – les vieilles basiliques », écrit Léo Claretie de son compatriote, en précisant: « Il les fait décorer à nouveau par des élèves copistes de motifs byzantins qu'il a formé dans l'École spécialement créée par lui »[195].

Ill. 62 :
Restauration de l'église épiscopale de Curtea de Arges – intérieur.

Ill. 63 : *Restauration de l'église épiscopale de Curtea de Arges – nouvelle iconostase par André-Émile Lecomte du Nouÿ.*

La démarche de Lecomte du Nouÿ ouvre une nouvelle époque pour l'art religieux roumain et fait des architectes les orchestrateurs d'une vision globale, harmonisant l'intérieur à l'architecture de l'édifice. Son exemple sera suivi par tous les adeptes du style national qui auront des commandes dans le domaine. Suivi et même copié : quand Ion Mincu est chargé par Titu Maiorescu [196], alors ministre de l'Instruction publique et des Cultes, de projeter le mobilier pour la cathédrale de Constanta, il prend comme modèle la somptueuse iconostase que le Français avait conçu pour Curtea de Arges [ill. 63, 64].

Ill. 64 : *Ion Mincu – projet pour l'iconostase de la cathédrale de Constanta.*



Écrire l'architecture

Idéologie et esthétisme

La dernière décennie du XIXe siècle annonce un bouleversement important du jeune État qui, malgré les signes de santé économique, traverse une profonde crise qui aura des répercussions dans tous les domaines [197]. Particulièrement importante dans les domaines de la finance et de l'agriculture, la crise apporte un changement d'orientation dans l'idéologie nationaliste : le nationalisme avec une finalité européenne est de plus en plus surmonté par le nationalisme autochtone [198]. Fini le temps des patriotes qui clament les vertus des modèles étrangers, le cosmopolitisme est maintenant un signe de faiblesse voire de traîtrise envers sa patrie. Les publications qui paraissent au tournant du siècle et surtout dans les premières années du XXe siècle se font un devoir d'expliciter ce nouveau nationalisme et de lui poser des bases solides. De nationale, l'idéologie devient nationaliste et exalte l'individualité de l'esprit roumain et la spécificité de la culture. Les valeurs rurales s'imposent ainsi comme étalon de cette individualité et spécificité, mais si l'accent se déplace depuis le filon historique vers celui rural, on est encore loin d'un changement en profondeur de la vision artistique. Néanmoins, celui-ci se prépare dès maintenant, en commençant avec la littérature et la peinture qui ouvrent la voie de même qu'elles l'avaient fait un demi-siècle plus tôt, pour aboutir dans les années 1930 à l'expression artistique la plus accomplie de l'identité roumaine.

Le nouveau nationalisme qui prend forme au tournant du siècle fournit matière à débats à la presse écrite. Toute publication respectable défend avec ardeur

ce sujet sacré qui [illegible] du travail aux poètes, écrivains, [illegible] et autres intellectuels ainsi qu'aux politiciens de la scène roumaine de l'époque.

Nous ne retiendrons que deux revues, dont chacune est liée à sa manière à l'évolution du style national. La première est la revue de Petrascu, *Literatura si Arta Româna*, qui est une importante tribune de l'art national, sinon la plus importante du moment, et la seule publication dont Ion Mincu a été collaborateur. La deuxième est *Samanatorul* (*Le Semeur*) qui donne son nom à l'un des plus forts courants de toute l'idéologie nationaliste roumaine, synonyme des futurs traditionalisme et autochtonisme.

Literatura si Arta Româna est le produit des soirées culturelles organisées par le Cercle des amis de la littérature et de l'art roumain qui se réunissait souvent dans la maison de Mincu. En apparence, la contribution de Mincu se résume à la maquette de la couverture et à quelques articles publiés ; en fait, il a dû jouer un rôle plus important dans la vie de la publication comme conseiller pour les problèmes artistiques sinon l'inspirateur, avec Petrascu, de son programme.

Le but annoncé de la revue, qui paraît entre 1896 et 1910, est de promouvoir un esprit roumain dans tous les domaines artistiques et de s'intégrer au courant national existant déjà dans les pays civilisés de l'Europe. L'éditorial du premier numéro exhorte : « Il ne faut pas perdre de vue le courant national qui se développe de plus en plus dans les pays de l'Europe. Intégrons-le, nous aussi » [199]. Dans sa démarche, la revue s'appuie sur « l'école nouvelle positiviste inaugurée par le Français Taine » [200], que d'ailleurs admiraient Mincu aussi bien que Petrascu. L'*alter ego* romanesque de l'architecte, Marin Gelea, considérait Taine comme « une source inépuisable d'érudition, d'exemples infinis d'histoire de l'art, d'observations fines et profondes, d'originales synthèses » [201]. Le nouvel art, soutient la publication suivant les enseignements du philosophe français, est un reflet de son milieu – social, politique et géographique – mais aussi une forme de nationalisme. D'où la nécessité de développer une conscience nationale pour créer un art national, car le degré de civilisation d'un peuple se mesure à son degré de nationalité. Non seulement la revue milite pour un art national mais elle insiste dans une série d'articles intitulés « Une nouvelle orientation » [202] que l'État, de son côté, devrait encourager et soutenir un tel art. Les articles sont une réponse à l'attitude du ministre des Cultes et de l'Instruction publique, Spiru Haret, qui craignait qu'un art protégé par l'État ne devienne un « art d'État » [203], anticipant ainsi les dérapages de l'idéologie nationale. « Il y a d'aucuns qui disent : pourquoi voulez-vous donner au public ce qu'il ne veut pas et ce qu'il ne sent pas qu'il ait besoin ? [...] pourquoi le pousser contre son désir vers des idées et des sentiments qu'il ne comprend pas encore ? Mais convertir un public à la beauté et à la grandeur, lui inculquer des idées et des sentiments nobles, lui donner la conscience qu'il est une partie de la nation, sont des aspirations naturelles pour ceux appeler à gouverner les peuples », rétorque la revue. Ainsi, la publication qui à ses débuts semblait ne pas dédaigner les modèles étrangers, s'annonce maintenant comme une partisane déclarée du nouveau nationalisme. Ce qu'elle veut, en fait, c'est l'officialisation de l'art national qui ne soit plus uniquement une profession de foi pour quelques artistes mais un *credo* de la nation toute entière.

Par conséquent, *Literatura si Arta Româna* se transforme en une tribune de cet art national, en publiant des articles capables d'allumer « l'amour de la nationalité » et des créations originales roumaines, tant dans la prose et la poésie que dans la peinture, la sculpture ou l'architecture. La qualité de ces œuvres est parfois médiocre, mais la revue, tout en

étant consciente, trouve une justification : « Peut-être n'est-ce qu'un balbutiement de ces artistes, qui n'est pas encore le langage clair et articulé qu'ils vont parler un jour, mais ils cherchent sans cesse des éléments nouveaux spécifiques pour notre pays et les découvrent chaque jour comme des jalons anciens [...] de cette terre de la poésie et de l'art national » [204]. L'important déploiement d'images publiées dans la publication contribue lui aussi au renforcement de la conscience nationale. La plupart des illustrations jouent sur la corde nationale : des peintures traitant de thèmes historiques, de sujets pittoresques ou inspirés de la vie du petit peuple ; de nombreuses reproductions du patrimoine médiéval, parmi lesquelles des modèles de l'architecture nationale (le monastère de Hurezi, l'église Coltea de Bucarest, les *cule*, etc.) et même de paysages, aptes à stimuler l'amour d'une si belle patrie.

Parmi les illustrations de la publication figurent également plusieurs réalisations de la nouvelle architecture. D'ailleurs la revue accorde une place importante au style roumain, soit en louant les mérites de ses œuvres soit en laissant la parole directement aux représentants du nouveau style. L'éditorial du premier numéro, probablement écrit par Petrascu et Mincu, résume en quelques lignes les caractéristiques de l'héritage architectural national, laissant comprendre à ses lecteurs qu'elles doivent se retrouver dans l'architecture contemporaine : « Dans l'architecture religieuse, même si on avait adopté [...] le style byzantin, la disposition et son harmonie décorative sont particulières au pays. Dans l'architecture civile, nos constructions basses, blanches, avec des toitures hautes et larges, avec des murs massifs, des voûtes, des portiques aux pilastres en bois, avec des porches, étaient plus appropriées aux espaces ouverts et au climat du pays roumain [...] » [205]. C'est à la fois une énumération de tous les éléments spécifiques que le style national doit perpétuer et une argumentation de la nécessité même d'existence de ce style.

La première année du nouveau siècle voit paraître la revue *Samanatorul* (*Le Semeur*). Son titre s'inspire peut-être du titre français *Le Semeur* – édité à Paris en 1887 – ou bien des vers du poète roumain Vlahuta – « les semeurs de mots généreux » – un des directeurs de la première formule de la publication [206]. L'initiative appartient au ministre des Cultes et de l'Instruction publique, Spiru Haret, qui donne les moyens aux poètes Alexandru Vlahuta et George Cosbuc – connus pour leur militantisme nationaliste – de publier une revue dont l'orientation est ainsi tracée clairement. Ses directeurs demandent le retour « à la grande vie du peuple », de faire revivre les notions de patrie et patriotisme. À ses débuts, le programme de la revue n'apportait pas d'idées nouvelles – il continuait les idées d'autres publications à vocation identitaire, comme *Vatra*, *Viata* ou *Ducia Literara*. Mais sous l'emprise de Nicolae Iorga, éminent historien et infatigable promoteur d'une ligne « traditionaliste » de l'idéologie nationale, la publication se distingue rapidement dans le paysage de la presse roumaine de l'époque. Iorga et ses collaborateurs plaident pour une culture comprise comme facteur unificateur à la fois sur les plans social et national – *Samanatorul* sera d'ailleurs très active dans la lutte pour l'unification de tous les Roumains, ouvrant ses pages aux « frères » de Transylvanie qui publient régulièrement dans la revue. *Samanatorul* n'est pas une publication uniquement littéraire : depuis ses premières parutions, elle a une large vision culturelle et s'intéresse de près aux arts visuels avec une chronique régulière qui traite surtout des expositions de *Tinerimea artistica*, en résonance spirituelle avec le mouvement initié par la revue [207].

Le nouveau nationalisme prôné par la publication exalte le monde rural comme l'unique source de l'âme roumaine originale ; mais l'univers rural vu par *Samanatorul* relève plutôt de l'artifice – il offre à ses lecteurs une image décorative du village, en dehors de l'évolution historique, dépositaire de vertus de bravoure, heureuse oasis d'harmonie sociale, endroit des règles propres, non contrefaites et supérieures aux règles imposées par l'adoption d'un modèle étranger. Le thème central du nationalisme de *Samanatorul* repose sur l'antinomie entre culture et civilisation : suivant le modèle allemand, elle glorifie le concept de culture – attribut de la nation et de l'État, en l'opposant à celui de civilisation – science, progrès technique, machinisme. Ainsi, elle s'impose par « un passéisme doctrinaire » [208].

Samanatorul n'est pas la seule publication à partager sa vive croyance en un nouveau nationalisme. En 1904, dans un article intitulé « Le nouveau courant », Iorga écrivait avec grande satisfaction : « Aujourd'hui, il y a trois revues jeunes qui représentent le nouveau courant dans la littérature et la pensée roumaine : *Fat-Frumos* de Bîrlad [...], le bucarestois *Samanatorul* et *Luceafarul* de Budapest [209]. Presque tout ce que comprend chacune de ces revues pourrait trouver sa place dans les deux autres » [210]. Dans les pages de *Fat-Frumos* [211] paraît une série d'articles sur la « Nationalité dans l'art » écrite par A. C. Cuza [212], qui deviendra rapidement une des figures centrales du nationalisme extrémiste roumain. Dans l'esprit de *Samanatorul*, qui applaudira d'ailleurs ces articles, Cuza proclame l'ethnique seul critère de la culture mais appuie ses dires par des propos profondément racistes. « L'art – écrit-il – ne peut exister qu'en tant qu'art national » [213] et il oppose ce concept à « l'humanitarisme cosmopolite et athée qui est le produit [...] de la presse juive » [214]. La parution en volume de ces articles réjouit le monde roumain du journalisme et la revue *Ramuri* félicite la maison d'édition pour « avoir apporté un immense service à la nation, car ce volume contient le secret de l'élévation et de l'affirmation de la nation roumaine » [215]. À son début en 1906, la toute nouvelle revue *Arhitectura*, périodique de la Société des architectes, remarquera aussi ces articles dans la rubrique « Bibliographie » : « *Fat Frumos* a publié une série d'articles intéressants "Nationalitatea în arta", par A. C. Cuza » [216] – ce qui prouve que les architectes ne sont pas indifférents non plus à la naissance du nouveau nationalisme.

L'architecture comme un roman : *Marin Gelea*

La personnalité de Mincu fascine tellement qu'elle finit par engendrer un personnage. Si le chercheur scrupuleux pouvait se méfier de tous ces propos qu'on lui prête et qui – comme pour tout grand personnage – risquent de frôler l'hagiographie, il trouverait sans doute le réconfort dans les pages de *Marin Gelea*.

Ce roman écrit par l'ami intime de Mincu, Nicolae Petrascu, est plus une biographie apocryphe de l'architecte qu'une véritable invention littéraire [217]. Malgré ses modestes qualités d'écriture, *Marin Gelea* constitue une œuvre particulière aussi bien pour la littérature que pour l'architecture roumaine de l'époque. C'est le premier roman qui prend comme héros un architecte dont il fait le symbole non seulement de l'état de l'art roumain mais aussi des aspirations roumaines. Petrascu avait suivi ses études à Paris et, malgré sa qualité constante de promoteur de la culture nationale roumaine, il garde toujours un œil attentif sur les productions artistiques françaises. Il est donc très vraisemblable qu'il ait connu *L'œuvre* de Zola (1886) et peut-être même le roman de l'architecte Frantz Jourdain, *L'Atelier Chantorel – Mœurs d'artistes* (1893), dans lesquels on peut voir une source d'inspiration.

La trame du roman est simple. Le jeune architecte Marin Gelea, de retour au pays après des études à l'étranger, se trouve confronté aux deux problèmes éter-

nels de l'amour et de la création. Les deux filles qui enflamment le cœur du jeune Gelea permettent au lecteur de faire connaissance avec la société roumaine de l'époque, scindée en deux mondes différents – celui sage et posé des vertus traditionnelles et celui agité et frivole des cercles mondains. L'autre sujet majeur du roman, la création, offre l'opportunité de soutenir la cause d'un art national, à travers les débats ardents entre trois amis artistes, l'architecte Gelea, le poète Nerva et le compositeur Despin. Au lecteur perspicace de comprendre que cette triade personnifie une allégorie des arts.

Petrascu aime jouer sur les contrastes manichéens et d'ailleurs tout son roman est fondé sur cette vision, dont il use et abuse jusqu'à devenir simplificateur. Le même manichéisme caractérise les deux amours de Gelea : la jeune fille, Elena, est le prototype de l'ancienne noblesse du pays, tandis que l'autre, une jeune veuve, est un pur produit de la ville, policée mais superficielle. Gelea fait la connaissance de cette dernière dans le salon d'une famille bourgeoise, dont les réceptions offrent à Petrascu l'occasion de décrire avec dérision la « fine fleur de la société bucarestoise ». Tandis que dans la demeure campagnarde du père d'Elena, Gelea s'entretient avec ses hôtes sur les monastères anciens et les beautés du pays, dans le salon sélect de la famille bourgeoise les sujets sont frivoles et cancaniers. On discute théâtre, en comparant la Roumanie à la France, pour conclure à la supériorité des productions françaises. « Mon patriotisme ne va pas jusqu'à entendre les misères du théâtre roumain » confesse une dame, tandis qu'une autre lui réplique : « *moi aussi je déteste ce patriotisme de clocher, j'aime l'art pour l'art* » [en français dans le texte] – sujet qui permet à Petrascu de reprendre un débat fervent de l'époque qui oppose un art non engagé, dont l'esthétisme prime et qui est fait pour assouvir des appétences immédiates de goût et de mode, à un art engagé, qui se met au service d'une cause dont il devient l'étendard. C'est une allusion claire à la futilité de l'art d'importation pratiquée à cette époque en Roumanie et à l'engagement de l'art national. C'était aussi une allusion à la position que Petrascu avait défendu deux ans plus tôt, en 1902, quand il avait publié dans sa revue une réponse au ministre de la Culture en place, Spiru Haret, sur la question de l'« art d'État »[218].

Les quelques pages sur l'adolescence et la formation de Gelea sont entièrement décalquées sur la biographie de Mincu : il passe son enfance à la campagne puis étudie à Paris où il est accueilli dans la maison du « savant » Rémy de Louange (il faut lire Thierry-Ladrange, qui prépare Mincu à l'École), qui le prend aussi comme assistant pour ses projets. En fin d'études, Gelea voyage en Italie, Espagne, Grèce, Constantinople et Égypte, ce dernier pays étant la seule référence inventée de ce périple que Mincu avait aussi accompli. De retour au pays, tout comme son modèle, Gelea « avait dans sa tête le plan d'une maison dans le style roumain, maison qui lui avait été commandée par un général de Bucarest et qui allait être son premier essai de faire renaître notre architecture »[219]. Et tout comme lui, également, il avait entrepris des voyages avec son ami le poète Nerva (faut-il voir en celui-ci un *alter ego* de Petrascu ?) aux églises et monastères anciens de Valachie – à Curtea de Arges, Cîmpulung, Cozia, Arnota, Tismana, Hurezi ; « Le monastère de Horezul est en effet d'une grande beauté », avait-il confié un jour à la famille de sa bien-aimée Elena[220].

Le « bureau » de Gelea était à l'image de l'atelier de Mincu, tel que le montrent les photographies publiées par Petrascu dans la véritable biographie : « Gelea avait agrandi récemment son bureau et il avait rafraîchi sa décoration. Il avait enlevé le mur entre les deux pièces sur rue, en laissant seulement un talon de maçonnerie et en ajoutant de deux côtés un pilier de

forme ancienne byzantine, copié d'après la chapelle de Hurez. Avec ce mur et ces piliers il avait séparé l'iconostase d'un autel, souhaitant donner à son atelier et au petit salon ainsi raccordés l'apparence d'une église. Il avait peint les murs d'une couleur douce, entre le bleu et le vert ; il avait changé les plafonds, en leur ajoutant des poutres apparentes ; il avait mis des vitraux aux deux fenêtres donnant sur rue ; il avait fait, d'après ses dessins, un mobilier en bois de noyer et il avait parsemé partout, comme dans un petit musée, de nombreux objets anciens roumains, quelques-uns hérités de ses parents, la plupart recueillis par lui-même dans des monastères ou ermitages »[221].

La description du bureau de Gelea est également l'occasion pour l'écrivain de s'adonner à nouveau à ses pratiques manichéistes, comparant les jeunes (comme Gelea) qui faisaient « renaître l'amour pour le passé, mettant ainsi la pierre angulaire de la future noblesse roumaine », à ceux qui se prétendaient aristocrates et paraient prétentieusement leurs intérieurs « d'objets sans caractère et sans aucune beauté ». Car, explique Petrascu en moralisateur de la noblesse roumaine, ne sont pas de vrais aristocrates ceux qui ne savent pas aimer leur pays et son passé. La théorie de l'aliénation des couches supérieures, composées pour la plupart d'étrangers, que prône Despin l'ami musicien de Gelea, reprend celle du poète Mihail Eminescu.

Quant au poète du roman, Nerva, il dénonce les effets de la greffe française, ou étrangère en général, sur un tronc oriental, ce qui pour le lecteur averti est une reprise de la position de Titu Maiorescu, du célèbre syntagme des « formes sans fonds ». Dans la vraie biographie de Mincu, Petrascu avoue sa foi de jeunesse dans le mouvement politique de *Junimea*, dont Maiorescu – rappelons-le – était une des figures centrales[222]. Dans le roman, le parti des « progressistes », dont Nerva était membre, était censé désigner les *Junimisti*.

Les « progressistes » ayant pris le pouvoir, le poète réussit à convaincre le ministre des Cultes de l'importance d'ériger une église métropolitaine dans la capitale. Gelea est le seul architecte capable de projeter un tel monument, pourtant on ouvre un concours dont le programme stipule que l'église doit être « digne de notre temps » et « bâtie selon le style byzantin roumain des édifices sacrés construits sur le sol de notre pays »[223]. Gelea est appelé au ministère des Cultes, où le ministre en personne l'assure que le concours est un simulacre et que le projet lui reviendra à juste titre, allégation confirmée aussi par le patriarche.

Nul document ne confirme un éventuel engagement de Mincu dans le concours de 1891 pour l'église métropolitaine de Bucarest. En revanche, il reçoit la commande du projet pour l'hôtel de ville, premier travail de grande importance qui lui est confié. Il a été probablement très fier de recevoir une commande de telle portée symbolique, mais Petrascu révèle dans la biographie de l'architecte qu'il « aurait été plus heureux de faire une cathédrale, ainsi que je l'avais imaginé dans le roman *Marin Gelea* »[224]. Où finit la réalité et où commence l'invention littéraire ? – il est toujours difficile de le savoir avec Petrascu qui, de toute évidence, mêle ici l'épisode de l'École centrale et celui de l'hôtel de ville. De même que la cathédrale sur le plan spirituel, l'hôtel de ville se prêtait également à une lecture symbolique sur le plan séculaire, ce qui permet à Petrascu de tracer aisément son parallèle entre la réalité et l'imaginaire. On peut donc lire ces lignes comme un témoignage de la démarche que Mincu avait entreprise pour le grand projet de l'hôtel de ville.

Le personnage du roman perd le concours – des machinations politiques lui enlèvent la victoire tant méritée. Cette défaite de Gelea est prémonitoire de l'abandon du projet de l'hôtel de ville par Mincu, mais ce qui compte dans le roman

comme dans la réalité c'est le triomphe du style national.

« De cette architecture du pays, ancienne, dont les fondements reposent sur les os des héros devait et devra, pensa-t-il [Gelea/Mincu], un jour jaillir notre architecture définitive, inébranlable. Et non pas en copiant servilement ses motifs, non pas en rassemblant un détail d'ici un autre de là, comme font les hommes qui ne voient que les formes extérieures des choses, mais en comprenant par l'observation profonde leur caractère, en s'inspirant de ces motifs et en créant, dans leur esprit, des éléments nouveaux, personnels [...] capables de contribuer à l'évolution de l'art roumain » [225].

Passion privée et art d'État : l'envol de l'idéologie nationaliste

■ Au tournant du siècle, en pleine euphorie nationale (qui se construit tout comme se construit l'État même), il n'y a pas encore d'outils théoriques, dans le sens de la recherche et de la rigueur scientifique : tous les moyens se valent pour mettre en marche le nouveau nationalisme. On est toujours en pleine époque de dilettantisme – mais pas pour longtemps – quand la culture nationale peut aussi bien se faire avec la passion de l'amateur et s'imposer par la révolte de rue, comme celle qui va clore ce premier chapitre de la vie du style national roumain.

La « réserve » d'architecture qu'Alexandru Bellu met en place sur sa propriété d'Urlati, à environs une centaine de kilomètres au nord-est de Bucarest, peut constituer un exemple éloquent à la fois du changement idéologique et de la façon dont des gens en dehors de la profession d'architecte – simples amateurs ou artistes expérimentés – contribuent à l'évolution du style national.

Personnage insolite de la haute société roumaine au tournant du siècle, Bellu est passionné par la photographie [226] (à laquelle il s'initie lors de ses études parisiennes, auprès de son oncle Georges de Bellio, grand admirateur, collectionneur et ami des peintres impressionnistes français) et grand amateur d'art ancien (il collectionne un peu de tout, de la peinture,

Ill. 65 : *Propriété d'Alexandru Bellu à Urlati (Prahova) – cuisine, pastiche du monastère d'Antim de Bucarest.*

des pièces de numismatique, du mobilier ancien d'époques et de styles divers, des livres rares, de la céramique, des tapis, d'anciens costumes populaires [227]). Et il collectionne surtout de l'architecture – de décorations mais aussi de parties entières provenance de monuments variés – qu'il assemble sur sa propriété d'Urlati [ill. 65]. Il réalise ainsi une « ravissante installation », un « coin de la Roumanie qui réunit la Roumanie tout entière » – pour reprendre les mots qu'emploie à son endroit le journal *L'Indépendance roumaine* [228] – qui éveille l'admiration de beaucoup de ses contemporains [229]. Considérée comme le summum de la spécificité nationale roumaine, elle sera même proposée comme modèle pour le pavillon de la Roumanie à l'Exposition universelle de 1900 à Paris.

La réserve d'Urlati est un exemple d'historicisme au degré zéro, un parc à thème conçu d'après le modèle des reconstitutions pittoresques des Expositions universelles, ce qui explique d'ailleurs pourquoi il est proposé comme pavillon de la Roumanie en 1900. La démarche d'Alexandru Bellu peut paraître fantasque, mais finalement il ne fait que transposer littéralement le travail des architectes : là où les partisans du style national s'appliquaient à étudier la tradition afin de l'interpréter ou de la citer directement dans leurs œuvres, le riche collectionneur s'offre la tradition en ramassant des fragments d'architecture vernaculaire ou religieuse. Il constitue ainsi avec ses moyens d'amateur un *corpus* qui ravira les connaisseurs les plus exigeants.

Un art national

Les amateurs ne sont pas les seuls à se passionner pour l'architecture traditionnelle : quelques artistes sont captivés aussi et s'adonnent même à des recherches systématiques. Si ces artistes sont très rares, ce qu'on appelle à l'époque « un art national » est en revanche une réalité concrète au tournant du siècle.

Plusieurs sociétés artistiques militent en faveur d'un art national, notamment *Ileana* et *Tinerimea artistica* (*La Jeunesse artistique*) qui sont des catalyseurs importants de la culture roumaine dans les premières années du XXe siècle.

Fondée en 1897 par I. C. Bacalbasa, Al. Bogdan-Pitesti, St. Ciocârlan, mais aussi par A. Sturza, Léo Bachelin et Al. Tzigara-Samurcas, *Ileana* se propose d'être une société « pour le développement des arts en Roumanie » [230]. Créée dans la mouvance des nombreuses associations artistiques formées vers la fin du XIXe siècle partout en Europe et qui défendaient les valeurs traditionnelles en tant que fondement d'un art Nouveau, *Ileana* s'inscrit-elle aussi dans cette tendance. Son nom, inspiré par le personnage féminin principal des contes roumains et suggéré par Léo Bachelin qui voyait en lui le symbole du Printemps ou de l'Aurore, elle annonce à la fois son attachement à la culture nationale et son appartenance à ce mouvement européen qui intègre une symbolique similaire. Son but, tel qu'il était formulé dans les statuts, était « de stimuler [la création d']un mouvement artistique dans le pays, de contribuer à conserver et à faire connaître les monuments et les œuvres d'art de Roumanie, de prêcher les principes de la propriété artistique » [231]. On remarque l'ouverture des domaines artistiques qui incluent désormais l'architecture, comprise sous ses deux aspects d'héritage du passé et de création contemporaine : la présence de l'architecte Stefan Ciocârlan, qui avait fait ses preuves de militant pour la cause d'un art national en tant que collaborateur assidu de l'ancienne *Analele Arhitecturei*, a du certainement y contribuer. Apparemment, celui-ci soutenait plus l'idée d'une ouverture de la société dans tous les domaines artistiques [232], mais on peut croire que son confrère Nicolae Gabrielescu, collègue de Ciocârlan à la publication d'I. N. Socolescu et lui aussi un avocat de l'identité roumaine, a joué un rôle similaire.

Pareillement pour l'historien de l'art Tzigara-Samurcas, futur fondateur du musée d'Art national, qui comptait probablement parmi les membres les plus érudits de la société avec le philosophe Constantin Radulescu-Motru [233], créateur d'un courant nationaliste dans la philosophie roumaine.

Ileana, dont l'activité diminue progressivement jusqu'à cesser vers 1899, trouve un continuateur dans *Tinerimea artistica*, société fondée en 1901, qui reprend le flambeau de l'art national. Ouverte vers tout ce qui représente l'identité roumaine, la nouvelle société est-elle aussi un reflet local des différents mouvements Art Nouveau – le vocable « jeunesse » de son nom le rapproche d'ailleurs de *Jugendstil* et autre *Juventud* [234]. La princesse héritière Marie a été par son penchant pour l'art en général et pour l'Art Nouveau en particulier, très proche de cette société qu'elle avait accepté de patronner.

Parmi les membres de *Tinerimea artistica*, le peintre Stefan Popescu est une figure particulière. Connu pour ses idées novatrices d'inspiration symboliste et Jugendstil ainsi que pour ses succès en Allemagne, où il avait passé sept ans en participant à d'importantes expositions internationales, Popescu était considéré vers 1900 comme le chef de l'école que les critiques de l'époque appelaient néo-byzantine ou roumaine [235]. Tzigara-Samurcas le décrivait comme un « enthousiaste chercheur et connaisseur de l'art local » [236] et à juste titre, car il entreprend en 1902, à l'initiative de Spiru Haret, le ministre de l'Instruction publique, un voyage pour étudier les monuments anciens, accompagné par les peintres Ipolit Strâmbulescu et Artachino. Popescu avait déjà exposé, à l'Athénée roumain en 1901, plusieurs esquisses d'après des monuments anciens qui figuraient dans le catalogue *Recherches sur le style roumain*. Il associe, symptomatiquement, ces esquisses à un projet, jamais réalisé, pour décorer la salle des concerts et conférences de l'Athénée, prenant comme point de départ les suggestions de l'historien Alexandru Odobescu pour verser ensuite dans l'onirique : la fresque aurait dû comporter des héros réels et imaginaires de l'histoire roumaine. L'intérêt de Popescu pour l'architecture traditionnelle roumaine n'est pas une passion passagère. Quelques années plus tard, en 1904, il écrit de Paris les lignes suivantes : « J'expose à l'exposition des Orientalistes du Grand Palais toutes les recherches que j'ai faites sur notre art roumain ancien et l'art rustique national : décoration, peinture, ornementation, sculpture en bois et pierre, architecture, des travaux rustiques d'ornementation, etc. Cela a une énorme importance : on met en discussion devant les gens compétents notre art ancien et rustique. [...] Je crois que cela va beaucoup intéresser les Français » [237].

La démarche de Stefan Popescu apparaît exemplaire pour l'époque quand les architectes eux-mêmes avaient à peine commencé ce genre de recherches. Elle parle de la maturité qu'avait atteint la société artistique roumaine, prête maintenant à étudier sa culture traditionnelle et non plus seulement à l'admirer passionnellement.

Avant de franchir le seuil

■ À la veille de l'Exposition Générale Roumaine, cette architecture inspirée du passé est prête à franchir un seuil : elle est prête à quitter l'âge des pionniers pour aller sur le devant de la scène et acquérir reconnaissance publique.

À l'image de ses acteurs – tous différents, tous cherchant la vérité d'une autre manière, mais œuvrant tous pour cette seule vérité – la production du nouveau style semble faite, elle aussi, des discordances.

Mincu, le père, est préoccupé par un essai de synthèse entre plusieurs éléments de la tradition, forgeant un vocabulaire qui associe art culte (valaque mais aussi moldave) et vernaculaire. Socolescu s'adonne aux joies de l'orientalisme, tout

en gardant la tête froide pour mieux fonder théoriquement le mouvement. Lecomte du Nouÿ, l'étranger, fait valoir son extraction française, explorant le côté monumental de ce qu'il appelle style byzantin et mettant au profit l'inépuisable inventivité de la technique traditionnelle du bois. Giulio Magni, l'autre étranger qui parle le langage national (ou, du moins, un langage que les Roumains comprennent très bien), fait valoir son attirail italien, déclinant le néo-médiévalisme pour les us locaux. Comme si cette diversité d'approches ne suffisait pas, nombreux sont les premiers essais du nouveau style qui entre dans la scène architecturale d'un pas vacillant. L'époque est faite ainsi que, parfois, même des réalisations indignes reçoivent l'admiration inconditionnelle des défenseurs d'un art national.

Le style naissant s'enrichira de l'expérience de tous ces personnages. Mais de tous, autant durant les premières années du mouvement que rétrospectivement, Ion Mincu apparaît comme celui qui a le plus marqué l'évolution : en tant que son créateur, mais aussi comme « le » modèle à suivre pour les générations futures. À l'École nationale d'architecture où il enseigne dès l'ouverture de cet établissement d'État, il se dévoue au professorat de toutes ses forces : il transmet par le biais de son enseignement les principes qu'il défend dans sa propre architecture et forme ainsi des générations d'architectes qui se considèrent, à juste titre, les continuateurs de leur maître. Ainsi, compterat-on plusieurs figures marquantes du style national parmi ses disciples – Statie Ciortan, Toma T. Socolescu, Alexandru Zagoritz, Constantin Iotzu, Ion. D. Traianescu ou encore Spiridon Ceganeanu [238] – dont l'œuvre est bien différenciée mais la démarche, inculquée par Mincu, reste similaire. Ils ont tous en commun une application théorique, qu'ils manifestent plus ou moins éloquemment, et une approche interprétative de la tradition.

Les quelques mots que le maître prononce à l'occasion du grand banquet donné en son honneur par la Société des architectes roumains en 1912, peu avant sa mort, ont la résonance d'un legs précieux : « Je n'ai pas appris d'architecture roumaine. Le peu que je sais, je l'ai appris ailleurs, loin dans le monde. Quand je suis rentré dans le pays, comme je me sentais seul, j'ai fouillé et j'ai étudié une vieille petite église, une maison ancienne et d'autres vieilles choses, des bagatelles de la sorte et j'ai cru qu'elles peuvent être utiles [pour mon travail]. À mes yeux, elles étaient les racines saines d'un arbre brisé par la tempête sur lesquelles j'ai essayé de mettre mon greffon. Aujourd'hui, quand je suis vieux, je vois que la greffe a réussie et qu'elle donne des bourgeons et je pense que ceux-ci vont pousser très grands » [239].

La période des débuts du style national dans l'architecture roumaine prend fin non seulement avec l'ouverture de l'Exposition générale nationale mais aussi avec l'explosion du nationalisme culturel. Le 13 mars 1906, devant le Théâtre national où l'on jouait des pièces en français ce soir là, la manifestation de jeunes étudiants à l'initiative de l'historien Nicolae Iorga [240] tourne au drame : en militant pour la langue roumaine et la roumanité dans la culture en général, ceux-ci se font réprimer durement (« sauvagement » dit *Samanatorul* [241]) par l'armée. L'incident embrase les âmes révolutionnaires et continue à agiter la capitale quelques jours après, ce qui permet à Iorga de déclarer à Iasi : « Je vous apporte la grande nouvelle que le soir du 13 mars 1906 dans la capitale roumaine s'est passé un fait important qui révolutionnera la pensée roumaine et qui nous mènera tous dans une autre direction. Ce soir du 13 mars, la conscience roumaine est née » [242]. Les mouvements entraînés par l'incident du Théâtre national décident l'entrée en politique de *Samanatorul* – Iorga s'associe à

A. C. Cuza[243] et le nationalisme extrémiste s'officialise sur la scène de la politique roumaine.

Moins de trois mois plus tard, le 6 juin 1906, l'Exposition générale – triomphe du nationalisme roumain – ouvre ses portes. Le nouveau nationalisme est en plein essor, le style national est, lui aussi, officialisé.

Notes

1. Le fragment cité est tiré du roman *Tainele inimei* (*Les Secrets du cœur*), publié partiellement dans *Gazeta de Moldavia*, en 1850. M. Kogalniceanu, *op. cit.*, p. 97-98.
2. Préface à Letopisetele Tarii Moldovei (Chroniques du Pays de la Moldavie), publiées en 1852. M. Kogalniceanu, *op. cit.*, p. 10.
3. Al. Odobescu, « Artele din România în periodul preistoric », conférence tenue le 17 décembre 1872 à l'Athénée roumain, in *Opere*, 2 vol., Bucuresti, ESPLA, 1955, (vol. II), p. 77-106, p. 82-83.
4. Cité dans M. Ispir, *op. cit.*, p. 49.
5. Caputzineanu a été secrétaire général du ministère des Travaux publics – voir « Galeria arhitectilor ce nu mai sunt în viata », in *Arhitectura*, n° 1, 1941, p. 49-50. Quant à Berindei, il a été ministre des Travaux publics.
6. Le nombre des Roumains qui fréquentent l'École des beaux-arts diminue après la création de l'École d'architecture de Bucarest; il augmente cependant durant certaines périodes, parfois de façon spectaculaire, comme en 1920 lorsque pas moins de 14 Roumains sont inscrits dans les registres de l'école.
7. Fonds de l'École des beaux-arts, Archives nationales, AJ/52/376 (Mincu), AJ/52/382 (Socolescu), AJ/52/359 (Ciocârlan), AJ/52/383 (Sterian), AJ/52/374 (Maimarolu), AJ/52/363 (Dobrescu), AJ/52/354 (Baicoianu).
8. Neil Levine, « The book and the building: Hugo's theory of architecture and Labrouste's Bibliothèque Ste-Geneviève », p. 138-173, in *The Beaux-Arts and Nineteenth Century French Architecture*, London, Thames and Hudson, 1984, p. 147.
9. M. Caffé, *Arhitectul Ion Mincu*, Bucuresti, Editura Stiintifica, 1960, p. 23.
10. Ion D. Traianescu, « Stilul românesc », in *Artele Frumoase*, première année, 1922, n° 6, p. 73-76, p. 75.
11. Voir Jean-Marie Pérouse de Montclos, « De la villa rustique d'Italie au pavillon de banlieue », in *Revue de l'Art*, n° 32, 1972, p. 23-36.
12. M.-J. Dumont, *op. cit.*, p. 38.
13. L'exemplaire de Mandrea a été donné à la bibliothèque de l'École d'architecture de Bucarest.
14. Fonds de l'École des beaux-arts, Archives nationales, AJ/52/150 – concours pour l'obtention des diplômes, 1869-1910.
15. Fonds de l'École des beaux-arts, Archives nationales, AJ/52/126 – concours d'admission 1891-1910.
16. Jean-Claude Vigato cite l'article de Jean Favier, « Architecture et régionalisme », publié dans *La Construction Moderne* du 2-9 octobre 1938; voir *L'Architecture régionaliste. France 1890-1950*, Paris, Éditions Norma, 1994, p. 15.
17. Julien Guadet, *Éléments et théorie de l'architecture*, 4 vol., Paris, s. d., 1er volume, p. 133-134.
18. D. C. Ollanescu, *op. cit.*, p. 19.
19. I. D. Traianescu, *Arhitectura. Privire generala asupra arhitecturii antice, medievale, moderne si românesti. Scrisa pe întelesul obstesc. Editie de popularizare*, Bucuresti, Avântul – Institut de Arte Grafice, 1916, p. 120.
20. Pour Socolescu, voir T. T. Socolescu, *Fresca arhitectilor care au lucrat în România în epoca moderna, 1800-1925* (Fresque des architectes ayant travaillé en Roumanie à l'époque moderne), s. d. [1955]. Pour tous les autres, les fonds de l'École des beaux-arts, Archives nationales, AJ/52/389 (Burcus), 393 (Ghika-Budesti), 410 (Petculescu).
21. Mihail Caffé, *op. cit.*, p. 28.
22. T. T. Socolescu, *Fresca arhitectilor*, p. 112.
23. Voir son nécrologue, « François Thierry-Ladrange », in *L'Architecture*, n° 18 du 2 mai 1896, p. 1.
24. Thierry-Ladrange avait présenté Mincu au concours d'admission à l'École le 28 juillet 1878. Fonds de l'École des beaux-arts, Archives nationales, AJ/52/376.
25. Le carnet de notes est gardé au musée national d'Art de Bucarest, inventaire 3542. Le dessin en question se trouve sur le recto de la feuille 13.
26. M. Caffé, *op. cit.*, p. 56.
27. Il obtient la médaille en stéréotomie, le 7 août 1879.

28. Deux premières [illegible] et deux secondes médailles.
29. M. Caffé, *op. cit.*, p. 23.
30. On sait que Mincu [illegible] acheté, à l'époque de leur parution, les quatre volumes des *Éléments et théorie de l'architecture*.
31. On garde trace d'une partie des livres de Mincu grâce aux donations faites à la bibliothèque de l'École d'architecture de Bucarest.
32. Mincu obtient une bourse pour effectuer ce voyage, accordée par le ministre roumain des Affaires étrangères de l'époque qui avait été enthousiasmé par les résultat remarquables de l'architecte. Voir Nicolae Petrascu, *Ioan Mincu 1852-1912*, Bucuresti, Cultura Nationala, 1928, p. 2.
33. Aujourd'hui rue Icoanei.
34. N. Petrascu, *Ioan Mincu*, p. 10.
35. T. T. Socolescu, *Ioan Mincu profesor-arhitect 1851-1912*, manuscrit dactylographié, 1958, Bibliothèque de l'Université d'architecture « Ion Mincu », Bucarest, 2 volumes, vol. I, p. 15.
36. M. Caffé, *op. cit.*, p. 101.
37. D. Pappazoglu, *Calausa sau conducatorul Bucuresciului istoric si pitoresc*, Bucuresti, C. Petrescu & I. G. Costescu, 1871, p. 32-34.
38. N. Petrascu, *Ioan Mincu*, p. 10.
39. *Idem ante.*
40. Spiridon Ceganeanu, « Ion Mincu (1851-1912) », in *Arhitectura* 1941, n° 1, p. 28-35; p. 31.
41. Cesar Daly, *L'Architecture privée au XIXe siècle. Villas suburbaines*, Paris, 1870; *Nouvelles maisons de Paris et environs*, 2e volume – Chalets, jardins et leur dépendances diverses, Paris, 1872. Pierre Chabat et Félix Monmory, *La Brique et la terre cuite*, Paris, 1881.
42. N. Petrascu, *Ioan Mincu*, p. 10.
43. *Les Merveilles de l'Exposition de 1889*, Paris, La Librairie illustrée, 1889, p. 856. Voir aussi Marc Le Cœur, *Charles Le Cœur (1830-1906), architecte et premier amateur de Renoir*, [catalogue d'exposition, Musée d'Orsay, 16 oct. 1996-5 janv. 1997], Paris, réunion des Musées Nationaux, 1996, p. 53.
44. Dans une lettre du 29 juillet 1888, Mincu écrit à sa femme: « [...] M. Bibescu m'a invité à faire partie du comité d'organisation de l'exposition de Paris » (bibliothèque de l'Académie roumaine, section Manuscrits – Mss. 30860). L'information concernant Grigore Manu en tant qu'intercesseur est fournie par N. Petrascu, *Ioan Mincu*, p. 18. Certes, Manu a apporté son concours au comité d'initiative dirigé par Bibescu, mais Lahovary l'a fait aussi (voir *Les Merveilles de l'Exposition de 1889*, p. 856): on peut donc se demander qui a véritablement recommandé Mincu.
45. *Les Merveilles de l'Exposition de 1889* relate les problèmes financiers rencontrés par le comité d'initiative et ajoute que la section roumaine n'avait coûté en 1889 que 200 000 francs, tandis qu'en 1867 la somme s'était élevée à 1 200 000 francs (p. 859).
46. E. Monod, *op. cit.*, 3e volume, p. 148-149.
47. *Le Moniteur des Architectes*, 1890, p. 15 [explication des planches par J. Boussard].
48. Un premier projet avait été confié à Alexandru Savulescu. Archives de la Ville de Bucarest – Service technique, dossier 434/1889.
49. N. Petrascu, *Ioan Mincu*, p. 22.
50. Fondée en 1863 par des jeunes hommes de lettres rentrés dans le pays après des études en France et, surtout, en Allemagne, *Junimea* développe une ligne politique après 1870. Une partie de ses membres se rassemblent dans le groupement « Juna dreapta » (La jeune droite) sous l'égides des Conservateurs. Voir Keith Hitchins, *România 1866-1947*, Bucuresti, Humanitas, 1996, p. 77.
51. O. Velescu, « "Cestiunea..." », p. 62.
52. Deux éléments ultérieurs se sont ajoutés: la maison de la directrice (Maugsch) et le gymnase (Paul Smarandescu), transformé ensuite en cinéma et puis en théâtre. T. T. Socolescu, *Ioan Mincu*, p. 29.
53. N. Lascu, « Epoca regulamentara... », p. 126.
54. N. Petrascu, *Ioan Mincu*, p. 21. M. Caffé, *op. cit.*, p. 137.
55. N. Petrascu, *Ioan Mincu*, p. 33-35.
56. *Idem*, p. 37.
57. *Idem*, p. 81.
58. Information fournie par Mme Peretz, épouse du petit-fils de Mincu. Voir aussi la demande déposée par Mincu auprès du Service technique de la ville de Bucarest, dossier 253/1900, feuille 1, Archives de la Ville de Bucarest.
59. N. Petrascu, *Ioan Mincu*, p. 24.
60. *Idem*, p. 10.
61. Voir « Toma N. Socolescu », in *Arhitectura*, n° 1, 1941, p. 58. Les descendants de Socol ont pris le nom de Socolescu.
62. Fonds de l'École des beaux-arts, Archives nationales, AJ/52/382.
63. T. T. Socolescu, *Fresca arhitectilor*, p. 173.
64. T. T Socolescu cite un texte non publié d'I. D. Traianescu. *Idem*, p. 197.
65. G. Ionescu-Gion, *Istoria Bucurestilor*, Bucarest, 1899.
66. I. D. Traianescu, manuscrit dactylographié du 5 février 1941 en réponse à la circulaire de la bibliothèque de l'Académie roumaine pour recueillir des données sur les archi-

tectes roumains; bibliothèque de l'Académie roumaine, section manuscrits (Mss. 932).

67. T. T. Socolescu, *Fresca arhitectilor*, p. 181.

68. Cristofi Cerchez, « Din trecutul Societatii Arhitectilor Români », in *Arhitectura*, 1941, n° 1; p. 24-25, p. 25.

69. Comme dans le cas des plusieurs projets de l'architecte, nous ne connaissons pas l'année d'exécution de la maison Butculescu et, en raison du caractère unitaire de son œuvre, il est hasardeux de tenter une datation.

70. Il est difficile de savoir si l'édifice existe toujours, en raison du changement de la numérotation des constructions érigées sur la rue. S'il n'a pas été démoli, il a été probablement fortement transformé (nous penchons pour cette hypothèse); néanmoins, témoins de sa présence naguère restent plusieurs maisons de la même rue qui reprennent des éléments typiques du « style Socolescu ».

71. Il a fait l'objet de nombreux articles surtout dans les *Annales* d'I. N. Socolescu.

72. Nicolae Lupu, « Grigore P. Cerchez (1850-1927) » in *Arhitectura*, 1973, n° 5, p. 41-45. Il cite les propos de l'architecte Eraclie Lazarescu au sujet de Lecomte du Nouÿ, p. 41.

73. Archives nationales de France, LH 1536/027.

74. « Pour qu'il ne plane pas, dans le futur, le même mystère que celui autour du légendaire maître Manole dont l'œuvre a été ressuscitée par l'artiste venu de la lointaine France, je vais consigner ici les renseignements nécessaires [sur lui]. » Voir Al. Tzigara-Samurcas, *Memorii*, vol. II, p. 77.

75. Fonds d'archives de l'École des arts décoratifs, Archives nationales de France, AJ/53/172.

76. Tzigara-Samurcas n'indique que Vaudremer dans ses notes: « Les études, Lecomte les achèvent dans l'atelier de l'architecte Vaudremer [...] », voir Al. Tzigara-Samurcas, *Memorii*, vol. II, p. 77.

77. Voir Françoise Boudon, « Anatole de Baudot », in *Architecture, mouvement, continuité*, mars 1973, numéro spécial, p. 2.

78. Voir notre article « Réfection ou restitution? La restauration des chapelles de la cathédrale de Cahors », in *Histoire de l'art*, n° 42/43, octobre 1998, p. 99-102.

79. Lecomte du Nouÿ ne parle pas de cette participation dans son résumé, c'est uniquement Tzigara-Samurcas qui la mentionne, voir Tzigara- Samurcas, *Memorii*, vol. II, p. 77.

80. Voir notre étude « André-Emile Lecomte du Nouÿ (1844-1914) et la restauration des monuments historiques en Roumanie », in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1998, p. 287- 308.

81. Bibliothèque de l'Académie roumaine, section estampes, AD I 307, 308, 309.

82. AD I 307, feuille 16.

83. Lettre du 23 mars/5 avril 1900, bibliothèque de l'Académie roumaine, section manuscrits, Mss. S 11/M XXXI.

84. Rapport du 29 novembre 1868, *Restaurarea monumentelor istorice 1865-1890*, Bucarest, 1890, p. 2-3.

85. Rapport du 18 mars 1874, *Restaurarea monumentelor*, p. 16-33.

86. Visite consignée dans le rapport du 29 novembre 1868. Voir *supra*.

87. Contrat signé le 24 avril 1875, *Restaurarea monumentelor*, p. 54-55.

88. Rapports du 22 septembre 1881, du 1er mars 1884 et du 1er janvier 1889, *Restaurarea monumentelor*, p. 119-121; 142-144; 176-177.

89. Courrier du ministre des Cultes adressé au Conseil des ministres, mars 1885, *Restaurarea monumentelor*, p. 176-177.

90. Rapport du 1er janvier 1889, *Restaurarea monumentelor*, p. 207-210.

91. Rapport du 21 février 1885, *Restaurarea monumentelor*, p. 172-173.

92. Opération exécutée par un architecte français dont le nom demeure inconnu. Voir Radu Popa, *Mogosoaia*, Bucarest, Meridiane, 1967, p. 14.

93. Rapport du 21 février 1885, *Restaurarea monumentelor*, p. 172-173.

94. Il n'y a pas de documents concernant l'architecture intérieure des dépendances et nous n'avons pu, non plus, les visiter. D'ailleurs l'obstruction de l'évêque d'Arges nous a empêché aussi de voir les intérieurs du palais épiscopal, à l'exception de l'ancienne salle de réceptions, aujourd'hui en grande partie dépourvu du mobilier de Lecomte du Nouÿ. Ainsi, notre analyse repose-t-elle essentiellement sur les photographies d'époque, conservées à la bibliothèque de l'Académie roumaine, cabinet des Estampes (F IV 166 577-166 591).

95. Voir T. T. Socolescu, *Fresca arhitectilor*, p. 191.

96. Stefan Ciocârlan, « Dumitru Berindeiu », in *Analele Arhitecturei*, 1890, n° 1, p. 4-5.

97. D. Berindei, « Despre arte si cultura lor in Tara Românească », in *Analele Arhitecturei*, 1890, n° 5, p. 109-112. Le texte avait été publié pour la première fois dans le numéro de 1862 de *Revista Româna*.

98. T. T. Socolescu, *Fresca arhitectilor*, p. 177.

99. I. N. Socolescu, « Spre stiinta », in *Analele Arhitecturei*, 1891 (IIe année), n° 5, p. 81.

100. P. Verussi, « Des[illegible] nationala », in *Analele Arhitecturei*, [illegible], n° 7, p. 144-152, p. 145.

101. *Idem*, p. 152.

102. G. Mandrea, « Inceput de renastere a artei române », in *Analele Arhitecturei*, 1891, n° 9, p. 153-154.

103. *Restaurarea monumentelor istorice 1865-1890*.

104. En 1890, Lecomte du Nouÿ n'avait pas encore réalisé les deux interventions radicales de Tirgoviste et Craiova. Or, les chantiers de Curtea de Arges et Iasi ont été des restaurations très honnêtes pour l'époque. En ce qui concerne Gabrielescu, voir T. T. Socolescu, *Fresca arhitectilor*, p. 229; pour Sterian, voir la lettre adressée par Lecomte du Nouÿ à Baudot du 8/20 mai, bibliothèque de l'Académie roumaine, cabinet de manuscrits, Mss. 15/M XXXI. Voir aussi Carmen Popescu, *André Lecomte du Nouÿ. Un architecte français et les débuts de l'activité de restauration en Roumanie*, mémoire de maîtrise sous la direction de Bruno Foucart, Paris IV-Sorbonne, 1994, p. 94, 99.

106. D'après les dires de l'architecte Antonescu, Gabrielescu avait étudié l'architecture en Belgique, voir T. T. Socolescu, *Fresca arhitectilor*, p. 223.

107. G. Sterian, « Publicul si monumentele », in *Analele Arhitecturei*, 1890, n° 1, p. 3-4, p. 3.

108. Voir surtout St. Ciocârlan, « Restaurarea monumentelor », in *Analele Arhitecturei*, 1891, n° 9, p. 158-159. Il cite Morris: « Le premier devoir de notre société est d'arrêter la destruction sauvage des bâtiments artistiques et historiques. [...] Nous pourrions suivre plus de bénéfice la progression de l'histoire si nous connaissons le passé par une étude sérieuse [...] », p. 158.

109. « Constituirea Societatii Arhitectilor Români », in *Analele Arhitecturei*, 1891, n° 3, p. 41-43.

110. La Société des architectes et des ingénieurs, fondée en 1876, peu après le démantèlement de l'éphémère Société des ingénieurs et architectes, constituée en 1873, en dépit de son intitulé qui annonçait en premier lieu les architectes et du fait que son président était un architecte, Alexandru Orascu, était principalement formée d'ingénieurs. Cette société avait survécu, plus par son nom que par son activité, jusqu'en 1881 date à laquelle s'est constituée la Société polytechnique, toujours une association mixte qui comptait parmi ses membres les noms les plus illustres du métier de l'architecture. Voir Oliver Velescu, « Revista societatei de arhitecti si ingineri », p. 42, et Duiliu Marcu, « Arhitectura si cladiri. Contributiuni la istoria dezvoltarii arhitecturii în România dela 1881 pâna azi », tiré à part du *Buletinul Societatii Politehnice*, 1931, n° 10, s. l., s. d., p. 8.

111. St. Ciocârlan, « Arhitectura si scolile de Belle-Arte », in *Analele Arhitecturei*, 1890, n° 2, p. 25-28.

112. Gr. Ionescu, *75 de ani*, p. 45.

113. Des articles ou simples notices sont publiés dans les numéros 1, 2, 3, 4, 5, 6, 9, 10 de l'année respective.

114. Gr. Ionescu, *75 de ani*, p. 46.

115. Voir « Societatea Arhitectilor Români. Sedinta adunarii ordinare din 17 septembrie 1892 », in *Analele Arhitecturei*, 1892, n° 9-10, p. 172.

116. Gr. Ionescu, *75 de ani*, p. 93.

117. I. Mincu, « Scoalele noastre de arte frumoase », in *Literatura si arta româna*, 1896, p. 218-224, p. 218-219.

118. I. Mincu, « Expozitia artistilor in viata », in *Literatura si arta româna*, 1896, p. 460-464; p. 460.

119. Voir les textes dactylographiés de Simion Vasilescu, gardés à la Bibliothèque de l'Académie roumaine, section manuscrits, Mss. 932, feuille 81. Le banquet en question a eu lieu en 1891.

120. « Lettres de Roumanie. La faculté de médecine », dans *La Construction moderne*, 1er mars 1902, p. 256-258.

121. C. Mucenic, *op. cit.*, p. 27.

122. N. Lascu, *Legislatie si dezvoltare urbana. Bucuresti 1831-1952*, thèse de doctorat, dirigée par Prof. Arch. Alexandru Sandu (Institut d'architecture « Ion Mincu », Bucarest), Bucarest, 1997, p. 64.

123. I. Bulei, *Lumea românească la 1900*, p. 127-128.

124. *Monitorul Comunal al Primariei Bucuresti*, n° 7, 22 mai 1894.

125. *Monitorul Comunal al Primariei Bucuresti*, n° 12, 18 juin 1895, p. 152-154.

126. Voir K. Hitchins, *op. cit.*, p. 117.

127. « Primul banchet al arhitectilor români », in *Analele Arhitecturei*, 1891, n° 1, p. 15. L'architecte roumain qui avait remporté le premier prix était Dimitrie Maimarolu, formé à l'École des beaux-arts de Paris.

128. J. Ruskin, *op. cit.*, chapitre VI: *La Lampe du Souvenir*, p. 192.

129. Voir *Monitorul Comunal al Primariei Bucuresti*, n° 12, 18 juin 1895, p. 152-154.

130. L'information est fournie par le texte dactylographié de S. Vasilescu (Bibliothèque de l'Académie roumaine, section des manuscrits – Mss. 932): « Declaratie facuta în adunarea generala extraordinara a Corp. Arh. Rom. dela 6 marte [sic] 1936 ».

131. Après avoir fini ses études à l'École des beaux-arts de Paris en 1883, Blanc se marie à une Roumaine, jeune fille issue de la famille de l'architecte Berindei, et s'établit dans le pays.
132. Les trois projets du concours d'idées étaient considérés comme perdus – voir « Concursul pentru Palatul primariei Bucuresti », in *Arhitectura* 1926, p. 44-76, qui, de toute façon, ne mentionne que Magni et Sterian. Au stade actuel de notre recherche, nous n'avons pas pu trouver la trace du projet de Blanc, en admettant toutefois que Vasilescu ne s'est pas trompé en indiquant son nom.
133. Texte des planches 45, 46, 47, *Le Moniteur des Architectes*, 1900, p. 64.
134. Pour l'historique du projet, voir Aurelian Sacerdoteanu, *Proiecte pentru Palatul Arhivelor statului. Contributie la istoria arhitecturii noastre in secolul XIX*, Bucuresti, Cartea Românească, 1940, p. 3-4.
135. La commission de 1882 était formée de Gr. Bengescu, Gr. N. Manu, Al. Savulescu, G. Montoreanu (les deux derniers étaient architectes) et celle de 1890 de B. P. Hasdeu, Gr. N. Manu, N. Cerchez (ingénieur architecte du ministère des Cultes et de l'Instruction publique). Voir Al. Sacerdoteanu, *op. cit.*, p. 4.
136. Il participe également au concours pour la gare centrale de Bucarest (1892), quand il obtient le troisième prix (le premier prix revient aux Français L. Leblanc et A. Marcel, et le deuxième à Laurent Farge). Voir Ezio Godoli, « Architetti italiani nei Balcani tra Ottocento e Novecento », in *Architettura et architetti italiani ad Istanbul tra il XIX et il XX secolo*, actes du colloque organisé par L'Institut Français d'études anatoliennes, l'Institut Italien de culture à Istanbul en collaboration avec l'Université Mimar Sinan, Istanbul 27-28 novembre 1995, p. 87-96, p. 91.
137. Voir « Concursul national », in *Analele Arhitecturei*, 1891, n° 6, p. 105-106.
138. Le projet de 1893 sera suivi par une version définitive, en 1896, qui demeure inconnue. Aucune des deux ne sera réalisé.
139. La Bibliothèque de l'Académie roumaine, section des estampes, garde un album de planches de Magni qui sont accompagnées d'une liste manuscrite – dressée par l'architecte lui-même – des œuvres réalisées à Bucarest. Cet album contient trois planches du projet pour l'hôtel de ville (V 5759).
140. Voir les textes dactylographiés de Simion Vasilescu, Bibliothèque de l'Académie roumaine, section manuscrits, Mss. 932.
141. N. Petrascu parle dans sa monographie sur Mincu la perspective et une esquisse d'un détail de la façade principale, qui seront reprises par Sp. Ceganeanu pour son article « Ion Mincu », p. 29. Une deuxième esquisse de détail ainsi que la totalité de la façade principale sont publiées dans la revue *Arhitectura*, n° 1, 1916, p. 8, 13. T. T. Socolescu pour son article « Palatul comunal. Proectul I. Mincu », in *Arhitectura*, 1925, p. 6-8, reprend deux esquisses. Quant au nombre d'esquisses, il est consigné par l'élève de Mincu, S. Vasilescu, dans son manuscrit dactylographié, Bibliothèque de l'Académie roumaine, section manuscrits, Mss. 932.
142. D. Barilari et E. Godoli, *Istanbul 1900. Architecture et intérieurs Art Nouveau*, Paris, Seuil, 1997, p. 44.
143. Paolo Girardelli, « Pietro Montani e il concetto di "style ottomano" nella seconda meta dell'Ottocento », in *Architettura et architetti*, p. 79-86, p. 79.
144. Les trois projets du concours d'idées sont exposés dans le local même de l'hôtel de ville, ainsi que le prévoyait le programme du concours publié dans *Monitorul Comunal*; le projet de Mincu est exposé au public dans la rotonde de l'Athénée roumain, à l'époque lieu privilégié des manifestations artistiques – voir M. Caffé, *op. cit.*, p. 193.
145. T. T. Socolescu, *Fresca arhitectilor*, p. 317.
146. Il est admis en 2nde classe le 3 août 1888 et puis en 1re classe le 26 novembre 1892. En 1893, il doit quitter l'École pour avoir dépassé 30 ans. Voir son dossier, fonds de l'École des beaux-arts, Archives nationales, AJ/52/375.
147. L'édifice a été démoli et les documents (photographiques et graphiques) ne permettent pas de savoir si l'on a utilisé véritablement de la pierre de taille ou du stuc.
148. T. T. Socolescu indique Clavel comme inspirateur, sinon créateur exclusif, des parties « roumaines » de l'édifice. Voir T. T. Socolescu, *Fresca arhitectilor*, p. 275.
149. N. Lascu, « Giulio Magni e l'ambiente architettonico romeno », in *Quasar*, n° 24-25, 2001, p. 157-175.
150. Voir E. Godoli, « Architetti italiani », p. 88.
151. Hans Kraus, Léo Bachelin, *Bucarest et la Roumanie*, Bucarest, Socec et Cie, 1902, p. 81.
152. E. Godoli, « Architetti italiani », p. 91, p. 96.
153. Toutes les villas citées ont été bâties à Bucarest.
154. Voir le courrier adressé par le directeur de cette école au maire de Bucarest le 25 avril

1896. Archives de la Ville de Bucarest, Service technique, dossier 1310/1895, feuille 34.
155. Cf. courrier cité plus haut.
156. Dans le dossier en question, en dehors d'un plan de situation de l'école, ne figure aucun autre document graphique.
157. « Copie de l'adresse du ministère des Cultes et de l'Instruction publique n° 3533 série E », Archives de la ville de Bucarest, Service technique, dossier 1310/1895, feuille 30.
158. Emil Prager, *Betonul armat în România*, Bucuresti, Editura Tehnica, 1979, p. 88. Les dates indiquées par Prager doivent comporter une erreur, car le projet de Comanesti ne pouvait pas avoir commencé en 1891.
159. Dans le *curriculum* inclus dans l'album de la Bibliothèque de l'Académie roumaine, Magni la désigne comme « halta Ilie Radu ». D'ailleurs dans la photographie du même album, l'édifice porte ce nom inscrit en pierre sur sa façade.
160. M. Caffé, *op. cit.*, p. 201.
161. Les dessins accompagnent l'article de S. Vasilescu, « Mincu vazut de un fost elev al sau », p. 38-39, p. 41.
162. N. Petrascu, *Ioan Mincu*, p. 62-63.
163. Il est question de La basilica di San Marco in Venezia, 1888.
164. Il paraît que les deux architectes ont entretenu des relations professionnelles car on trouve un projet de Mincu (pour une propriété Lahovari) parmi les dessins de Magni conservés dans les archives de Velletri, voir E. Godoli, « Architetti italiani », p. 94.
165. En 1907, la banque est au bord de la faillite et se voit obligée d'arrêter le projet; la maladie de l'architecte, survenu peu de temps après, ne lui permettra pas d'achever lui-même ce projet. Voir M. Caffé, *op. cit.*, p. 201.
166. Voir N. Djuvara, *op. cit.*, p. 155.
167. Nae Ionescu, « A fi bun român » (*Cuvântul*, IV, n° 1988, 2 novembre 1930), cité dans Z. Ornea, *Anii treizeci*, p. 92.
168. N. Crainic, « Politica si ortodoxie » (Gândirea, 1923), in *Puncte cardinale în haos*, p. 50.
169. Domenico Casseli, *Cum au fost Bucurestii odinioara*, (1935), Bucuresti, Silex, 1994, p. 123.
170. Voir C. Popescu, « André-Emile Lecomte du Nouÿ (1844-1914) et la restauration des monuments historiques en Roumanie ».
171. T. T. Socolescu indique Carol Benis comme auteur (*Fresca arhitectilor*, p. 119). Gr. Ionescu le présente comme collaborateur (*Arhitectura românească*, p. 521).
172. Lettre du 1er février 1864 – archives Berindei, fonds Saint-Georges, PCCLXXV/5, Bibliothèque nationale de Roumanie.
173. « Concurs national », in *Analele Arhitecturei si ale Artelor cu care se leaga*, 1891, n° 6, p. 105-106, p. 106.
174. « Concurs national », p. 106.
175. *Literatura si Arta Româna*, 1905, p. 236.
176. *Idem*, p. 237.
177. *Idem*, p. 242.
178. En considérant aussi la chapelle du palais épiscopal de Curtea de Arges.
179. La restauration est entamée en 1884.
180. Les principaux partisans de cette opinion étaient Grigore Tocilescu et Titu Maiorescu. Voir *Restaurarea monumentelor istorice 1865-1890*, Bucarest, 1890, p. 239-242.
181. L'église métropolitaine de Tîrgoviste et l'église Saint-Dumitru, Craiova ont été bâties au début du XVIe siècle.
182. Henri Revoil est invité officiellement par le gouvernement roumain (voir la lettre du 27 avril 1890 qu'il adresse à Lecomte du Nouÿ – fonds de correspondance d'André-Emile Lecomte du Nouÿ, section manuscrits, Bibliothèque de l'Académie roumaine – S 12/4/MXXXI). Il inspecte tous les chantiers et présentent ses rapports le 20 juillet de la même année. Il seront publiés dans *Restaurarea monumentelor istorice*, p. 246-280.
183. De la chapelle du palais royal de Bucarest il ne subsiste aucune trace aujourd'hui.
184. Il paraît que l'architecte avait donné des conseils pour la constructions de la résidence de la famille Bratianu à Florica – dans une lettre du 31 août 1879, Eugeniu Carada écrivait à Lecomte du Nouÿ : « Veuillez bien agréer les remerciements de Mme Bratianu et les miens pour les renseignements et les instructions que vous avez bien voulu nous donner relativement à la terrasse. » Voir Al. Tzigara-Samurcas, *Memorii*, 2e vol., p. 80.
185. Gr. Ionescu, « Despre arhitectura religioasa la români », in *Arhitectura*, n° 2, 1939, p. 6-25.
186. L'église de Valea Calugareasca a été projetée d'après ses esquisses par son collaborateur Alexandru Zagoritz, à une date qui demeure inconnue.
187. D'ailleurs, celle-ci avait été exécutée par Al. Zagoritz, probablement d'après Mincu.
188. Voir Sp. Ceganeanu, « Ion Mincu (1851-1912) », p. 33.
189. I. Vlasiu, *op. cit.*, p. 66.
190. I. D. Traianescu, « Comemorarea lui Ion Mincu », in *Arhitectura*, 1935, n° 4, p. 7-8, I. C. Rosu, « Constatari », in *Arhitectura*, 1936, n° 7, p. 4-6, A. Cerkez, « Din aspectele Bucurestilor. Inaltimea cladirilor.

Arhitectura noua », in *Arhitectura*, 1937, n° 9-10, p. 21-25.

191. Rapport de Lecomte du Nouÿ du 6 juillet 1876, in *Restaurarea monumentelor istorice*, p. 57-63.

192. La commission, formée d'Ion Chica, C. Stancescu et les architrectes Dimitrie Berindei, Al. Orascu et M. Caputzineanu, établit un rapport d'inspection du monument le 8 décembre 1880. *Idem ante*, p. 110-112.

193. Contrat établi entre le ministère des Cultes et Lecomte du Nouÿ pour la restauration de l'église épiscopale de Curtea de Arges (intérieur) du 17 février 1881. *Idem*, p. 114-116.

194. Voir George P. Nedelcu, « În legatura cu repictarea bisericii episcopale din Curtea de Arges », in *Studii si cercetari de istoria artei*, 1973, n° 1, p. 57-73. Voir C. Popescu, « André-Emile Lecomte du Nouÿ (1844-1914) et la restauration des monuments historiques en Roumanie ».

195. L. Claretie, *op. cit.*, vol. I, p. 95.

196. Voir T. T. Socolescu, *Fresca arhitectilor*, p. 177.

197. I. Bulei, *Lumea românească la 1900*, p. 49.

198. L. Boia, *op. cit.*, p. 49.

199. « Cuvânt începator », in *Literatura si Arta Româna*, 1896, n° 1, p. 5-15, p. 15.

200. « Cuvânt începator », p. 6.

201. N. Petrascu, « Marin Gelea », in *Literatura si Arta Româna*, 1904, p. 186.

202. N. Petrascu, « O noua orientare », in *Literatura si Arta Româna*, 1901, p. 711-714, 1902, p. 125-128.

203. N. Petrascu, « Literatura si arta de stat... ».

204. N. Petrascu, « O noua orientare », p. 712.

205. « Cuvânt începator », p. 11.

206. I. Bulei, *Atunci cînd veacul*, p. 168.

207. Z. Ornea, *Samanatorismul*, Bucuresti, Minerva, 1971, p. 59.

208. Zigu Ornea, *Anii treizeci. Extrema dreapta românească*, Bucuresti, Ed. Fundatiei Culturale Române, 1995, p. 25.

209. *Luceafarul* était une publication d'intellectuels transylvains, raison pour laquelle elle paraissait à Budapest.

210. N. Iorga, « Curentul nou », in *Fat-Frumos*, 1904, n° 15, cité dans Z. Ornea, *Samanatorismul*, p. 75.

211. De même que le group artistique *Ileana*, la publication prend son nom du héros par excellence des contes roumains, équivalent du Prince charmant.

212. A. C. Cuza, « Nationalitatea în arta », in *Fat-Frumos*, 1905, n° 2 (15 septembre), n° 3 (1er octobre), n° 5 (1er novembre), n° 6 (15 novembre), n° 7 (1er décembre).

231. A. C. Cuza, « Nationalitatea în arta », p. 81 (1er novembre).

214. *Idem*, p. 91 (15 novembre).

215. *Ramuri*, 1906, n° 4, p. 82, cité par Z. Ornea, *Samanatorismul*, p. 313.

216. « Bibliografie », in *Arhitectura*, 1906, p. 54.

217. Le roman est d'abord publié dans la revue que Petrascu dirige, *Literatura si arta româna*, au fil de dix épisodes durant les années 1904 et 1905. Ultérieurement, le roman paraîtra en volume, Nicolae Petrascu, *Marin Gelea*, Bucuresti, Imprimeria Albert Baer, s. d. Les lignes citées correspondent à la version publiée dans les pages de *Literatura si Arta româna*.

218. N. Petrascu, « Literatura si arta de stat... », in *Literatura si Arta Româna*, 1902, p. 420-424.

219. N. Petrascu, « Marin Gelea », in *Literatura si Arta Româna*, 1904, p. 305.

220. *Idem*, p. 294.

221. *Idem*, p. 519.

222. N. Petrascu, *Ioan Mincu*, p. 22 : « avec les illusions de la jeunesse, croyant que le Junimism régénérerai toute la vie intellectuelle du pays... ».

223. N. Petrascu, « Marin Gelea », in *Literatura si Arta Româna*, 1905, p. 236.

224. N. Petrascu, *Ioan Mincu*, p. 88.

225. N. Petrascu, « Marin Gelea », in *Literatura si Arta Româna*, 1905, p. 238-239.

226. Grand admirateur et ami de Nicolae Grigorescu, le peintre national par excellence, il adopte en photographie le même répertoire que son ami, images pittoresques et idyliques de la vie à la campagne.

227. Les informations concernant la biographie d'Al. Bellu proviennent de P. Costinescu, *Documente în alb-negru. Un fotograf de la sfirsitul veacului trecut – Alexandru Bellu*, Bucuresti, Ed. Sport-Turism, 1987.

228. P. G., « L'Exposition de 1900. L'architecture roumaine », in *L'Indépendance Roumaine*, 12/24 août 1898.

229. De l'ensemble, sérieusement endomagé par les tremblements de terre de 1940, de 1977 et de 1986, seule la maison d'invités subsiste ainsi que quelques vestiges des parties communes.

230. Tudor Enescu, « Luchian si primele manifestari de arta independenta în România. Eseu asupra gustului artistic la sfirsitul secolului al XIX-lea », in *Studii si cercetari de istoria artei*, 1956, n° 3-4, p. 185-206, p. 201.

231. T. Enescu, *op. cit.*, p. 202.

232. Petre Oprea, « Ileana – societate pentru raspîndirea gustului artistic din România », in *Studii si cercetari de istoria artei*, 1960, n° 2 p. 202-207, p. 203.

233. Marian Constantin, « Regina Maria si societatea Tinerimea artistica », communication faite à l'occasion du congrès *Centenaire Sezession*, Arad (Roumanie), mai 1997, p. 4.

234. M. Constantin, *op. cit.*, p. 2.

235. Ioana Vlasiu, « Din nou despre rugaciunea lui Brancusi. Argumente noi pentru o teza veche », in *Caiete critice*, 1997, n° 1-2, p. 64-67, p. 65.

236. Al. Tzigara-Samurcas, *Scrieri despre arta românească*, Bucuresti, Meridiane, 1987, p. 133.

237. Lettre du 17 février 1904 adressé à Ion Bianu, citée dans I. Vlasiu, *op. cit.*, p. 66.

238. Voir S. Vasilescu, texte dactylographié, Bibliothèque de l'Académie roumaine, section manuscrits, Mss. 932, p. 83.

239. *Idem*, p. 71.

240. Un jour auparavant, le 12 mars 1906, Iorga avait publié un article, « O rugaminte » (*Epoca*) instiguant ainsi les masses des jeunes étudiants, voir I. Bulei, *Atunci cînd veacul*, p. 352.

241. Al. Vlahuta, « Chemare », in *Samanatorul*, 1906, n° 12 (19 mars), p. 221-223, p. 221.

242. I. Bulei, *Atunci cînd veacul*, p. 359.

243. Z. Ornea, *Samanatorismul*, p. 211. Le groupe politique s'appelle *Fratia bunilor români* (*Fraternité des bons Roumains*), qui est regardée non pas comme un parti mais comme une opinion publique consciente – en 1910 seulement est fondé le parti nationaliste démocrate.

L'exposition générale roumaine de 1906

La Roumanie et les expositions universelles

■ À compter de 1867, la Roumanie est présente dans pratiquement toutes les grandes expositions, universelles ou nationales : Paris en 1867, Vienne en 1873, de nouveau Paris en 1878 [1] – en commun avec la Serbie – puis en 1889 mais en ne participant pas officiellement, Révolution oblige, Bruxelles en 1897, Paris encore en 1900, pour la première fois aux États-Unis en 1904 à Saint-Louis, Liège en 1905 et Milan en 1906 – toujours en participant non officiellement (un seul exposant ! [2]).

La Roumanie à l'habitude de s'exposer ainsi au regard et à côté du monde entier. On ne s'étonne donc pas qu'elle veuille, elle aussi, réaliser une manifestation semblable afin de pouvoir intégrer autrement ce carrousel en vogue, tournant sans cesse, des grandes expositions. La tenue de l'Exposition générale de 1906 à Bucarest est provoquée, comme tout autre événement du genre, par la volonté de se mettre en valeur. La raison en est double : montrer que l'État roumain a déjà atteint une maturité dans tous les domaines mais, aussi, d'offrir une image identitaire plus conforme, attentivement « fabriquée » par ce même État.

Jusqu'alors, tous les pavillons représentant la Roumanie aux manifestations universelles avaient été dessinés par des étrangers, à l'Exposition universelle de 1900, y compris. Malgré la réputation du Français choisi à cette occasion – Jean-Camille Formigé, auteur du palais des Beaux-arts et des Arts libéraux de 1889, fait l'honneur d'accepter la tâche –, plusieurs intellectuels roumains s'indignent de ne pas se voir représentés par un architecte autochtone, plus à même de traduire l'identité nationale. D'autant plus que l'époque où le pays n'avait pas suffisamment d'architectes ou que ceux-ci n'étaient pas suffisamment formés était bien révolue. L'auteur de l'article qui proposait la « réserve » de Bellu à Urlati comme modèle pour le pavillon roumain, écrivait : « Je n'ai point l'honneur de connaître M. Formigé ; je ne fais donc aucune difficulté d'admettre qu'il est un très habile architecte et le meilleur homme du monde. Mais, fût-il Michel Ange en personne, je lui contesterais la faculté de recueillir dans une visite à vol d'oiseau dans ce pays les données suffisantes pour élever un édifice capable de nous représenter dignement devant ce que l'on est convenu d'appeler « le grand concours des nations ». [...] Notre pays n'est pas né d'hier, nous ne sommes pas un peuple de parvenus, nous avons nos traditions, et notre histoire. Mon amour propre national, mon égoïsme patriotique [...] se refuse à admettre qu'on puisse nous connaître en un jour » [3].

L'auteur de ces lignes parle de « la vexation » d'une intervention étrangère que rien ne justifie, tandis que le commissariat général roumain est convaincu, quant à lui, qu'il avait mis en place « une stratégie au niveau d'une entreprise nationale, [...] une entreprise patriotique »[4]. Formigé avait été choisi comme architecte du pavillon et du restaurant roumains en raison de son succès à l'Exposition de 1889, mais il faut croire que dans sa faveur jouait un autre atout : être considéré parmi les grands spécialistes du « byzantin », dans la tradition établie par Texier et Duthoit. À côté de l'architecte français, le commissariat avait choisi un jeune roumain, Petre Antonescu, lauréat de l'Académie des beaux-arts de Paris, chargé de projeter le kiosque des tabacs[5].

Formigé entreprend un voyage d'étude en Roumanie en compagnie des architectes Sterian et Baicoianu et du premier commissaire roumain Petru Poni. Le journal *Evenimentul* relate la visite à Iasi et ses alentours qui ne prend pas plus d'une journée à l'architecte français et ses compagnons ; une journée pendant laquelle ils visitent de nombreux monuments dont le Français trouve même le temps de faire des esquisses[6]. On comprend mieux l'indignation du chroniqueur de *L'Indépendance roumaine* écrivant : « Qu'a-t-il pu recueillir de ce coup d'œil hâtif ? Qu'a-t-il appris sur notre pays et sur notre style ? Probablement rien. Des impressions vagues, confuses, incohérentes qui lui permettront de ne rien conclure, si ce n'est, peut-être, une chose : c'est que le style roumain n'existe pas »[7]. Ce qui était, sans doute, vrai, car on sait, par le biais *Evenimentul*, qui prend soin de décrire en détail ce voyage, que Formigé avait trouvé au moins à deux reprises que le style des églises de Iasi est « italien ». De Iasi, l'architecte français se rend en Valachie où on lui montre les incontournables palais de Mogosoaia, monastère de Hurezi et église épiscopale de Curtea de Arges, ainsi que, fort probablement, d'autres églises et monastères du pays.

Selon les normes non-écrites des architectures d'exposition, le pavillon roumain est un mélange de citations, retravaillées et fondues dans un ensemble pittoresque : « Avec son pavillon central coiffé d'un large dôme à tuiles vertes, ses deux ailes flanquées de deux coquets pavillons dont les portiques latéraux sont d'une richesse d'ornementation extraordinaire, dont les gracieux clochetons s'agrémentent de légers campaniles en torsade, le palais de la Roumanie, tout brodé d'incrustations de briques de couleurs, découpé par des rosaces aux arabesques dorées, enrichi de masquerons coloriés, de guirlandes de feuillage, de blasons enluminés, concentre et évoque tous les types d'architecture roumaine du XVIe et du XVIIe siècles de cette architecture byzantine, si pimpante, si vivante, d'un luxe de décoration tout oriental »[8] [ill. 66]. Le pavillon est un condensé d'architecture religieuse (« il s'est inspiré de la cathédrale de Courtéa-d'Ardjesh, de l'église de Trois-Hyérarques d'Iassi et du monastère d'Horez, trois chefs-d'œuvre de l'art byzantin que la Roumanie conserve pieusement », informe le catalogue *La Roumanie à l'Exposition universelle de 1900*[9]), tandis que le restaurant reprend les modèles de l'architecture civile (notamment le palais de Mogosoaia).

Cette image bien précise est tracée à l'avance par les autorités roumaines : dans le voyage d'études autour des monuments anciens, on montre à l'architecte français ce que les Roumains ont décidé qu'il doit voir. Dans son rapport sur la participation de la Roumanie à l'Exposition, D. C. Ollanescu, successeur de Petru Poni à la fonction de commissaire général, insiste à maintes reprises sur la volonté de représenter la tradition en son entier, que ce soit dans l'architecture des pavillons ou dans les objets exposés. Ollanescu parle de « synthèse » et de « symbole » ; ce sont les deux mots maîtres du discours identitaire fournit par le

Ill. 66 : *Jean-Camille Formigé, pavillon roumain à l'Exposition universelle de 1900 de Paris.*

commissariat roumain de l'Exposition. Pourtant, si on analyse le résultat de ce discours – les trois pavillons – on se rend compte que ces deux mots ne sont pas compris dans la même acception que leur donne le style national. La différence est faite par la charge politique et on comprend ainsi que le style national n'est qu'un outil – déformable et réformable – dans les mains du pouvoir.

Modèles et précurseurs

■ L'idée d'organiser une exposition de grandes proportions à Bucarest est directement inspirée par les manifestations – universelles, nationales et même régionales – qui déploient leurs installations partout dans le monde, avec une vocation encyclopédique pour les premières et un discours plus politisé pour les deux autres. L'exposition générale de 1906 se revendique à la fois des Expositions universelles – par son désir de grandeur – et des manifestations nationales et régionales – par le contenu du discours.

Une de ses sources d'inspiration a été le motif symbolique de l'évocation historique à travers des installations allant de la « rue des Nations » au village historico-artistique. Mais le modèle précis a été certainement fourni par les célébrations du Millénaire du royaume hongrois en 1896. Aucun document concernant l'Exposition de Bucarest ne mentionne la manifestation hongroise ; pourtant, tout porte à croire que cette fête somptueuse, avec son incroyable attirail de propagande politique, a inspiré les officialités roumaines. Si le Millénaire hongrois n'est pas le modèle avoué de l'Exposition générale roumaine, il a été, au moins, un de ses catalyseurs. L'hypothèse est justifiée par un incident diplomatique engendré par la célébration de Budapest. Le « village ethnographique », une des pièces maîtresses du Millénaire, a suscité la protestation officielle de la Roumanie en raison de son message politique évident : il se composait de douze maisons hongroises et de douze maisons relevant des minorités nationales, symboliquement présentées à égalité du nombre de maisons magyares[10]. La Transylvanie était, certes, partie intégrante du royaume hongrois, mais le jeune État roumain avait son propre message à passer au sujet de l'identité nationale de tous les Roumains.

Sur le plan interne, l'Exposition générale roumaine n'a pas eu de véritable précédent – les expositions étaient rares et avec un but purement économique. Un règlement princier de 1863 institutionnalise les anciennes foires agricoles ; il est complété par un deuxième en 1867, qui décrète l'organisation des concours nationaux de labours ainsi que des concours départementaux de bétail et de produits agricoles, et par un troisième en 1881, quand les Chambres votent une loi concernant les expositions et les concours agricoles et industrieux afin de « créer une émulation des forces des producteurs et de récompenser les cultivateurs qui créent la prospérité et fondent l'avenir économique du pays, en alliant la science avec la pratique » [11]. Ces expositions de coopérateurs gardent un caractère modeste ; toutefois, elles développent un langage spécifique qui est la source rudimentaire du futur dispositif gigantesque de 1906. La carte postale éditée à l'occasion de l'exposition des coopérateurs de 1894, qui s'est tenue dans le jardin public de Cismigiu à Bucarest sous le patronage des Princes héritiers, est une preuve éloquente de discours national : au premier plan, une jeune paysanne assise, habillée d'un riche costume populaire, tresse une couronne de blé ; au fond, on aperçoit le pavillon de l'Exposition – un mélange de veine historiciste d'architecture religieuse valaque.

Dix ans plus tard, l'exposition de la Société agraire, toujours à Bucarest, sera par son ampleur et son empreinte idéologique une préfiguration de 1906. Aménagée sur les bords de la chaussée Kiseleff sur une surface de six hectares, l'exposition comporte un palais de l'Agriculture et, d'après le modèle consacré par les manifestations internationales, un « Champ de l'exposition » avec plusieurs pavillons qui abritent des sections diverses – en dehors de l'agriculture, l'horticulture et l'arboriculture, la sylviculture et la chasse, les industries ménagères, l'hygiène du paysan et des ouvriers, l'enseignement agricole, l'économie rurale et la législation agricole [12]. Un programme bien ambitieux ! Si l'esprit national est très peu présent dans l'architecture des pavillons – faste académique pour le pavillon central et pittoresque cosmopolite pour les petits édifices –, il est en revanche exalté dans toutes les manifestations connexes ainsi que dans les objets exposés. Commençant par la section des « Industries ménagères » [ill. 67], qui déploie tissus et costumes nationaux, et surtout par l'« Hygiène du paysan et des ouvriers » qui comprend plans et modèles d'habitations salubres et bon marché pour les paysans, avec leur mobilier, conseils pour aménager une ferme, modèles de maisons pour les « ouvriers citadins » ainsi que modèles pour les écoles, pharmacies et hôpitaux ruraux [13]. En même temps, l'esprit national marque fortement les discours qui arborent la phraséologie de rigueur, et les fêtes qui abondent en musiques patriotiques telle la fête de la distribution des prix qui débute par une *Ouverture nationale* et prend fin avec les accords d'une *Marche nationale* [14]. On a conservé quelques pages éparpillées d'un brouillon de ces discours où il est question, dans les grandes lignes, de « l'histoire roumaine illuminée par le flambeau de la supériorité nationale et par l'inébranlable croyance orthodoxe » [15]. Mais aussi du règne heureux et prospère du roi Carol Ier, qui constituera un des thèmes principaux de l'Exposition générale.

Les autres antécédents de l'Exposition générale roumaine sont de nature idéologique. Il faut les rechercher dans la puissante idéologie forgée par l'État roumain à la fin du XIXe siècle et, surtout, dans les premières années du siècle suivant ; cette idéologie s'appuie solidement sur une vision mythique de l'histoire nationale et une imagerie afférente, comme la grande fresque imaginée par Odobescu pour décorer l'Athénée roumain de Bucarest. On retrouvera ce sens métaphorique de l'histoire pour les fêtes organisées en 1904 pour célébrer les quatre cents ans de la mort du prince Stefan cel Mare, personnage légendaire de la Moldavie. Conçues pour rendre hommage au héros le plus respecté de l'histoire moldave, elles se transforment en une grande messe de la nation roumaine [16]. Elles se déroulent à la fois en Moldavie, dans des lieux évocateurs (Iasi, Suceava et Putna), et à Bucarest où on déploie des processions grandioses et des cortèges historiques. Le gouvernement s'implique directement dans l'événement, comme initiateur et organisateur, et charge les personnalités les plus réputées du royaume de la conception des manifestations, comme l'historien Nicolae Iorga, auteur des cortèges de Bucarest. Le message symbolique est si puissant que, cette fois-ci, c'est au tour des officialités hongroises de se sentir visées, surtout que parmi les multiples victoires de Stefan on comptait aussi celles remportées contre les Hongrois. Par conséquent, le gouvernement de Budapest interdit aux sujets roumains d'aller à la commémoration, ce qui ne les empêche pas de la célébrer chez eux en Transylvanie.

Ill. 67 : *Exposition de la Société agraire (1904), Bucarest – pavillon de l'Industrie ménagère.*

Célébrer la Nation : la démarche idéologique

■ L'Exposition générale roumaine, qui ouvre ses portes en 1906 à Bucarest, est une tribune de la hauteur de laquelle les Roumains affirment à la fois leur identité nationale et la place qu'ils occupent dans le concert des nations. La démarche de la manifestation ne se résume pas à mettre ensemble passé et présent, la Roumanie historique et la Roumanie moderne ; son véritable but est de préfigurer le futur de la nation – la Roumanie unifiée, le rêve de tous les Roumains. Cette charge supplémentaire d'idéologie nationale transforme l'événement en un indéniable acte politique.

L'Exposition marque un triple anniversaire historique. Les trois dates choisies sont les vingt-cinq ans de la déclaration du Royaume roumain, quarante ans de règne de Carol Ier et dix-huit siècles de l'installation des premiers colons romains sur les territoires de la Dacie antique. La triple commémoration légitimise le programme complexe et le défermise le programme complexe et le défer-lement de moyens ; la surenchère historique se reflète dans la structure entière

de la manifestation, depuis sa conception jusqu'à sa réalisation.

Tout est hautement symbolique dans cet événement – la motivation, le choix du lieu, le choix du style architectural, les invités, les objets exposés, les spectacles idoines – et sa réussite est due entièrement à la cohérence de son discours national. Chaque date du triple anniversaire historique est porteuse de significations : 1866 marque de façon symbolique la naissance de la Roumanie moderne par la montée sur son trône d'un représentant de la famille royale prussienne, branche cadette des Hohenzollern Sigmaringen ; 1881, proclamation du royaume, exprime la pleine suzeraineté de l'État indépendant ; enfin, les dix-huit siècles de l'établissement des premiers colons romains sont une référence claire à l'origine prestigieuse du peuple roumain, issu de « la gent latine », d'après le syntagme qu'affectionnaient les poèmes de l'époque. Autrement dit, la Roumanie depuis sa glorieuse entrée dans l'Histoire grâce à l'empereur Trajan et jusqu'au sommet de son éclat d'État moderne sous le règne sage de Carol Ier.

Le projet de l'exposition est voté par l'Assemblée des députés dans sa séance du 3 mai 1905 [17]. Elle est comprise, depuis le début, comme une indéniable déclaration politique. En effet, conçue comme une fête de la nation roumaine, l'Exposition de 1906 rassemblera pour la première fois les Roumains de toutes les provinces.

Plusieurs dénominations seront utilisées pour désigner la manifestation ; parmi les plus courantes on compte l'« exposition jubilaire », l'« exposition nationale », l'« exposition générale ». Mais son intitulé officiel, tel qu'il sera consacré par le catalogue et le guide de l'Exposition, sera celui d'« Exposition générale roumaine ». En couplant les deux épithètes, on indique clairement la volonté de faire de l'exposition un miroir de la nation roumaine toute entière mais en évitant le terme délicat de « national », à connotation trop revendicative, on prévient tout incident diplomatique.

Pour ajouter encore plus de magnificence à cette fête, mais aussi pour d'autres raisons politiques et diplomatiques, le gouvernement roumain décide d'inviter plusieurs pays étrangers : « En raison de certains considérants et sous certaines conditions, quelques nations étrangères ont été invitées à y participer », précise le catalogue officiel de l'Exposition [18]. Les nations en question sont les Hongrois, les Autrichiens, les Italiens et les Français. L'Italie ne viendra pas à cette manifestation, étant elle-même trop absorbée par la préparation de l'Exposition de Milan ouverte la même année [19]. Les deux premières nations sont conviées par pure diplomatie car le plus grand nombre de Roumains vivant en dehors du royaume étaient assujettis à l'Empire austro-hongrois. Quant à l'Italie et à la France, elles sont invitées à cette fête de la nation roumaine pour célébrer leur latinité commune. Par une extension hyperbolique de l'histoire, l'Italie était considérée comme la patrie de tous les Roumains grâce à l'acte fondateur de l'empereur Trajan. Quant à la France, en sa qualité de « grande sœur latine » et de modèle de civilisation pour la Roumanie moderne, elle ne pouvait manquer de participer à cet événement.

À la tête de cette ample manifestation, le gouvernement avait désigné Constantin Istrati commissaire général. Istrati avait le profil parfait pour la position : membre de l'Académie roumaine, professeur à l'Université de Bucarest, sénateur et ancien ministre [20], il avait également l'expérience nécessaire pour bien remplir sa fonction. En 1903, il avait dirigé l'exposition de l'Association pour le progrès et la diffusion des sciences, qui présentait au public bucarestois des collections privées d'art roumain ancien, cultuel et paysan [21], manifestation qui lui a valu les éloges de N. Petrascu dans *Literatura si Arta Româna* pour « son pieux dévouement [...] au culte des illustres figures de notre passé » [22] et, un an plus tard, il avait été le commissaire général de la très appréciée exposition de

la Société agraire. Ces attributions, dont il s'est acquitté avec succès, son intérêt soutenu pour l'art national et ses aptitudes en matière de discours national – rappelons-nous les festivités de 1904 –, tout recommandait Istrati comme le candidat idéal pour gérer un événement de la taille de l'Exposition générale roumaine.

Vraisemblablement, Istrati n'a pas été le seul responsable de la conception de l'exposition, mais, sans doute, il a joué un rôle essentiel. En tout cas, il apparaît que le choix de l'image architecturale de la manifestation lui a appartenu en exclusivité, comme en témoigne une lettre de remerciements adressée par les architectes de l'Exposition à son commissaire général. Stefan Burcus et Victor Stefanescu, les deux architectes, écrivaient : « [vous avez eu] la foi inébranlable [de croire] que l'Exposition générale roumaine ne pouvait être faite que dans un cadre Roumain » [23]. Le choix d'Istrati ne relève pas de l'évidence, bien au contraire ; c'est grâce à sa décision de faire du style national l'image de marque de l'Exposition que celui-ci gagnera en reconnaissance. Si à l'heure de l'Exposition ce mouvement compte des fidèles, il est encore loin d'égaler le prestige de l'éclectisme français, plus prisé à l'époque. C'est cette architecture d'emprunt que l'exposition de 1904 de la Société agraire privilégie, reléguant le style national au pavillon de l'Industrie ménagère. Le changement opéré par l'Exposition générale roumaine sera considérable, car dès lors le style national fera carrière.

Derrière Istrati se trouvait aussi probablement Ion Lahovary, frère du général ayant passé commande de sa villa à Mincu ; alors ministre des Domaines et de l'Agriculture, il était lui aussi fortement impliqué dans cette manifestation dont il eut l'honneur de prononcer le discours de clôture. L'architecte Spiridon Ceganeanu le désigne comme un personnage clé à côté d'Istrati : « On avait décidé de charger de l'organisation et de la construction des pavillons le ministère des Domaines dont le titulaire était Ion Lahovary, un bon gérant et un fin intellectuel » [24].

L'option d'Istrati n'était rien moins que logique : on ne pouvait en effet pas mieux exalter les vertus de la nation roumaine qu'en faisant appel à une architecture nourrie par ses traditions. En faisant ce choix, le commissaire se montre non seulement bon patriote mais il suit aussi un courant d'opinion partagé par toute l'Europe. Faire preuve de nationalisme est une question à l'ordre du jour. Au troisième congrès d'art public, tenu à Liège en 1905, le sujet avait été vivement débattu pour conclure que le nationalisme dans l'art ne signifie pas l'isolation de chaque nation mais plutôt l'enrichissement de l'art universel par l'utilisation des ressources propres à chaque pays [25]. Suite à ce congrès, trois Roumains avaient été choisis comme membres de l'Institut international d'art public – parmi eux l'architecte George Sterian –, ce qui prouve que la Roumanie était activement impliquée dans ce mouvement.

Un programme si hautement symbolique que celui de cette exposition jubilaire nécessitait des moyens de propagande conséquents. L'affiche et la carte postale éditées à cette occasion reflètent, chacune dans un langage différent, les idées directrices de la manifestation. L'affiche prenait le parti de l'allégorie nationale tandis que la carte postale jouait sur le symbolisme historique. Telle était décrite l'esquisse d'Emil Damian, primée par le commissaire général, Istrati, au concours pour l'affiche officielle de la manifestation : « La Nation roumaine représentée par un paysan et une paysanne surpris aux labours du champ, saluent avec enthousiasme le produit du travail national figuré par l'Exposition dont la silhouette s'aperçoit à l'arrière-plan » [26].

La carte postale rappelle le hiératisme de l'art religieux médiéval, faisant écho

Ill. 68 : Exposition générale roumaine (1906), invitation.

aux riches reliures en métal précieux qui ornaient jadis les livres saints des princes moldo-valaques : au centre de sa composition, sur fond de croix ornée, une figure féminine coiffée d'une couronne d'apparence byzantine et montée sur un socle sur lequel figure la mythique louve romaine, est en train d'allaiter Romulus et Remus ; de part et d'autre, deux hommes agenouillés se font face. La scène est explicitement allégorique et représente la Roumanie, personnifiée par la jeune femme avec ses attributs – les héritages latin et byzantin, la foi orthodoxe –, entourée de ses deux fondateurs, Trajan à l'origine de la nation roumaine et Carol Ier, bâtisseur des temps modernes [ill. 68].

L'acte commémoratif émis par le roi Carol Ier est conçu, lui aussi, dans le même esprit d'allégorie historique. Par son contenu et surtout par son langage, il est une réplique des documents qu'écrivaient autrefois les princes autochtones pour faire connaître leurs gestes : « Moi, Carol Ier, avec la grâce de Dieu et la volonté nationale, [...] J'ai décidé, ensemble avec mes Ministres [...], de faire planter un grand et beau jardin sur la colline et le champ de Filaret, un endroit jadis marécageux et désert, qui soit pour les habitants travailleurs de ce coin de Bucarest un lieu de repos et fête qui portera, pour le souvenir éternel, mon nom » [27]. Et pour conclure, il annonce la fondation d'une église, acte rituel qui accompagnait toute célébration des victoires des princes du pays : « Et pour que la grâce et le renfort de Dieu et Notre Sauveur soient avec Nous dans Notre dessein, nous avons bâti mettant des fondations nouvelles, sur la colline de Filaret, à la place de l'église ancienne et délabrée de Saint-Nicolas, une autre église, nouvelle, faite fidèlement d'après l'image de l'église Saint-Nicolas de Iasi, érigée par feu le bienheureux prince de Moldavie, Stefan cel Mare ».

Structure de l'exposition

■ Pour accomplir l'image nationale de l'Exposition, Istrati fait appel à deux jeunes architectes, Stefan Burcus et Victor Stefanescu [28], qui venaient juste de rentrer au pays après avoir fini leurs études à Paris, et au praticien plus expérimenté Ioan D. Berindei, nommé inspecteur des travaux. Il paraît curieux que le commissaire général n'ait pas demandé au créateur incontesté du style national, Ion Mincu, d'être l'architecte de l'exposition ou, au moins, d'y participer d'une manière quelconque. Apparemment, Istrati avait demandé à Mincu de passer visiter le chantier du palais des Arts : en regardant les colonnes en bois à l'étage des ailes latérales, l'architecte se serait exclamé : « C'est beau, mais pour une maison de vigneron ! » [29]. Le lendemain, les colonnes avaient disparu. Ce bref épisode est le seul témoignage d'une intervention de Mincu.

Le choix d'Istrati apparaît d'autant plus curieux que les deux jeunes architectes n'avaient pas d'expérience, ainsi qu'ils étaient prêts à le reconnaître eux-mêmes : « La confiance que vous avez mise dans deux jeunes architectes sans passé » [30]. Burcus avait certainement été un élève brillant à l'École des beaux-arts de Paris [31] : le fait que Stefanescu ait été le fils du

fameux musicien George Stefanescu, compositeur attitré des festivités de l'exposition de la Société agraire en 1904, avait possiblement influencé la décision du commissaire général. En tout cas, en faisant appel à des jeunes inexpérimentés et non pas à des représentants de marque du style national, le commissaire général montrait clairement qu'il entendait imposer sa propre vision de l'image de l'exposition.

Pour installer la manifestation, plusieurs zones avaient été étudiées par l'équipe d'architectes, qui avait d'abord opté pour un terrain situé au bord de la rivière Dîmbovita, à proximité de la toute nouvelle École de médecine, puis finalement choisi l'endroit appelé champs de Filaret. La notoriété de la future exposition était telle, avant même qu'elle soit ouverte, que le lieu de son emplacement suscitait déjà des convoitises. Les « propriétaires commerçants et industriels » de la célèbre foire qui se tenait régulièrement sur le champ de Mosi, par peur de voir leur entreprise dépérir, avaient demandé que l'exposition ouvre sur leurs terrains [32]. Les forains n'avaient pas exagéré les inconvénients que présentait le champ de Filaret : marécageux, situé à proximité de l'usine à gaz et aussi sur le chemin de tous les cortèges funèbres.

Mais la zone avait aussi plusieurs atouts qui finirent par jouer en sa faveur : n'étant que très peu habitée, elle ne nécessitait pas beaucoup d'expropriations ; elle permettait la création d'un endroit spécialement consacré à l'avenir à toutes sortes d'expositions, foires, et autres manifestations du genre. Ce dernier avantage avait été particulièrement apprécié par la municipalité de la capitale, qui avait déjà reçu des plaintes dans ce sens, comme en témoigne un courrier signé par l'horticulteur en chef de la ville : « Il sera très souhaitable et de grande nécessité si maintenant, à l'occasion de l'exécution du parc de l'exposition, on prévoira un endroit spécial qui pourrait servir à l'avenir pour les différentes fêtes publiques, afin de ménager nos jardins, tels que Cismigiu, Episcopia, qui ne seront plus exposés à des dévastations [...] » [33].

À tous ces avantages s'ajoutait un autre argument de poids. Le champ de Filaret n'était autre que le lieu de rassemblement des révolutionnaires valaques en 1848, qu'ils avaient surnommé « le champ de la Liberté ». Le comité de l'Exposition ne pouvait pas espérer trouver un meilleur endroit : en transformant « le champ de la liberté » en parc Carol, on officialisait un acte symbolique.

Sur ce terrain, les architectes tracent le plan complexe de l'Exposition, en laissant à la charge du paysagiste français Redont les parties de jardin proprement dites. Le programme était plus qu'ambitieux : l'exposition devait comprendre plus d'une quarantaine de pavillons officiels (y compris les étrangers), au moins le même nombre de pavillons et kiosques privés, complétés par les attractions et les édifices utilitaires [ill. 69, 70]. Au total, le plan de situation publié dans le catalogue de l'Exposition compte cent soixante-sept légendes, dont seulement deux indiquent « lieu disponible ». Toute cette installation gigantesque nécessitait habileté de composition et sens du détail. Les architectes y sont parvenus en organisant la structure complexe du plan autour d'un lac créé à partir des eaux canalisées de la zone marécageuse, lac qui devait servir de scène pour diverses attractions mais aussi pour la promenade en bateau. L'entrée dans le parc était marquée par une vaste place circulaire, la place de l'Avenir, d'où s'ouvrait une perspective monumentale : l'axe principal de l'Exposition qui se prolongeait avec le lac, le tout couronné par la silhouette imposante du palais des Arts, pavillon central de la manifestation.

Tous les édifices et édicules étaient disposés le long d'un dense réseau de circulation, conçu pour allier monumentalité

Ill. 69 : *Exposition générale roumaine (1906), parc Carol, Bucarest – porte d'entrée.*

et pittoresque. Ce réseau ample créait un espace symbolique, dont toutes les voies, depuis les grands axes, aux allées sinueuses ou aux petites ruelles, portaient des noms évocateurs : le visiteur traversait toutes les régions géographiques du royaume – les voies de Moldavie, de Munténie, d'Olténie et de Dobroudja –; ensuite, les dénominations historiques lui rappelaient la Roumanie mythique et glorieuse, avec les grands moments et les héros de la nation – la place de l'Union, l'allée de l'Indépendance, la place Trajan, l'esplanade Carol Ier, la terrasse Stefan cel Mare, la place Mihai-Viteazul, le boulevard des Braves de 1877, etc.; finalement, les figures les plus importantes de la culture l'accompagnaient – la rue Gheorghe-Lazar, l'allée Eliade-Radulescu, la rue Mihai-Eminescu, etc. [34].

Ill. 70 : *Exposition générale roumaine – vue générale.*

PAVILLONS ROUMAINS

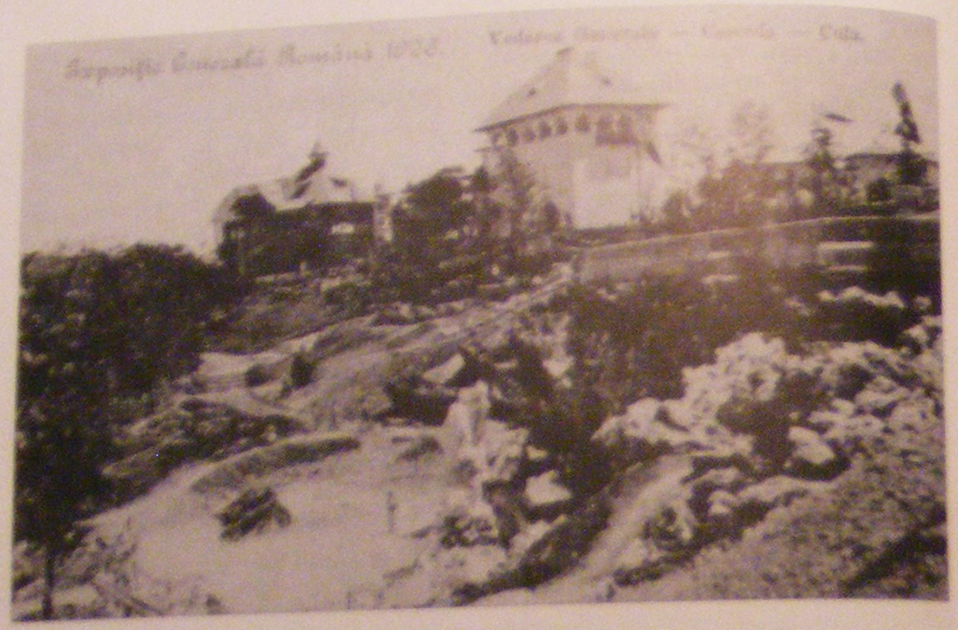
Toute l'installation roumaine, avec ses pavillons et édifices utilitaires, relevait de la même symbolique et offrait un vaste panorama géographique, historique et culturel de la nation.

L'histoire était illustrée par des reproductions fidèles – toutes relatives à la guerre d'Indépendance : le champ de bataille de Plevna à échelle réduite, la maison où Carol Ier réunissait son état-major, etc. Il y avait aussi des représentations plus fantaisistes – le château d'eau était censé représenter le château du légendaire Vlad Tepes, pour lequel Stefanescu s'était inspiré des ruines de la citadelle de Poenari situé à proximité de sa demeure familiale [35] [ill. 74]. La géographie, avec les différentes régions du pays, était illustrée par les architectures paysannes des maisons régionales réunies dans *Hora Românească* (*La Ronde roumaine*), par les deux auberges valaque et moldave, ou encore par la poissonnerie et le pavillon de Dobroudja (dont la tour de mosquée rappelait la présence turque dans la zone).

En décrivant l'Exposition, le journal *Actiunea* (*L'Action*) remarquait à juste titre que « le style roumain brille partout dans toute sa splendeur » [36]. En effet, les grands pavillons officiels de la Roumanie, vitrines de l'économie et de la vie nationale, étaient également l'inventaire parfait de l'art roumain. Burcus et Stefanescu avaient fait appel à tous les éléments jugés représentatifs de la tradition locale, créant ainsi une architecture propre pour chaque pavillon.

Durant le stade de la conception, ils avaient visité la propriété d'Urlati appartenant à Alexandru Bellu. Ils n'ignoraient pas que cet ensemble même avait été proposé comme modèle pour la participation roumaine à l'Exposition universelle de 1900 de Paris. La « ferme artistique » de Bellu, ainsi que la nomme Burcus dans un article publié sur le sujet, les intéressait pour ses « constructions anciennes avec un caractère authentique, roumain, chacune comprenant un petit musée archéologique avec des éléments, plus beaux et plus purs comme style les uns que les autres » [37]. L'excentrique collectionneur avait eu la gentillesse de leur prêter les objets que les deux architectes avaient considérés utiles pour leur servir de modèle [38].

Ill. 71 : *Exposition générale roumaine – palais des Arts.*



Ill. 72 : *Exposition générale roumaine – cula.*

Ill. 73 : *Exposition générale roumaine – pavillon royal.*

On reconnaît dans l'architecture de Burcus et Stefanescu toutes les références incontournables du vocabulaire du style national roumain. En dehors des interprétations des deux époques artistiques les plus prisées – le XVIIIe siècle valaque et l'art moldave du temps de Stefan cel Mare – on trouvait même deux pastiches parfaits. Le pavillon abritant les collections d'art religieux était une copie de cula, la résidence fortifiée de certaines régions de Valachie au XVIIIe siècle (en l'occurrence, celle de l'exposition reproduit la *cula* de Suici, Arges [59]) [ill. 72], tandis que l'église Saint-Nicolas, reconstruite pour l'occasion, reprenait les formes de son homonyme l'église princière Saint-Nicolas de Iasi, œuvre de Stefan cel Mare. Ironie du sort, l'église de Iasi, telle qu'elle avait été reproduite, était le fruit de la restauration d'André-Émile Lecomte du Nouÿ, qui avait succédé à l'époque de vives

critiques de la part des spécialistes roumains.

Pour le pavillon royal [ill. 73], les architectes avaient choisi le prestigieux art brancovan, jugé comme le summum de la tradition valaque, l'édifice s'inspirant à la fois du palais de Mogoaia et du monastère Vacaresti. Le palais de l'Industrie était un libre mélange de divers éléments de l'art valaque avec des motifs décoratifs issus du gothique moldave. Cette dernière source était surtout exploitée dans le palais des Mines et des Carrières dont le corps central reproduisait la silhouette des églises moldaves du XVIe siècle. L'influence de l'architecture ottomane n'avait pas été oubliée non plus, se reflétant dans les fines décorations en stuc du pavillon de l'Administration des hôpitaux civils, ainsi que dans le tracé sinueux des fenêtres du pavillon du Domaine de la Couronne. Enfin, le vernaculaire se retrouvait particulièrement dans les compositions pittoresques du relais de poste et de la grande auberge de l'Exposition, inspirées des régions valaques. La grande auberge était perçue par les contemporains comme une réplique du Buffet de Mincu [60], projeté,

Ill. 74 : *Exposition générale roumaine – château d'eau du Château de Filaï Teper.*

rappelons-le, comme pavillon pour l'Exposition universelle de 1889. Doit-on voir dans cette ressemblance un hommage à Mincu (dont l'École centrale avait été déjà citée dans les façades du pavillon de la Régie des monopoles) ou, tout simplement, le souci de deux jeunes professionnels d'utiliser des références plébiscitées par l'opinion publique (c'était le cas de leur expédition à Uriaï)?

Ill. 75 : *Exposition générale roumaine – les fermes roumaines.*

Pièce maîtresse de l'Exposition, dominant la perspective entière du parc, le palais des Arts était aussi l'exemple le plus éclectique de tous [ill. 71]. Bureus et Stefanescu avaient concentré dans ce pavillon tout leur savoir-faire, réunissant dans une composition flamboyante tout à la fois l'éclat du style Beaux-Arts et le vocabulaire du style national. Le pavillon liait sous une forme sophistiquée les tendances architecturales des plus en vogue du moment, car sa référence à l'architecture Beaux-Arts était explicite : la grande verrière de l'édifice n'était pas sans rappeler le Grand Palais de l'Exposition universelle de Paris de 1900.

Quant aux autres pavillons touchant à la culture contemporaine – le théâtre en plein air, le théâtre casino et le cinématographe –, les architectes leur avaient réservé un traitement purement académique, cachet de leur « européanité ». Avec une note identitaire, toutefois : le théâtre en plein air, désigné d'ailleurs comme « Les Arènes romaines », avait été conçu sur le parti d'un forum romain pour mettre en valeur le thème de la latinité [ill. 75].

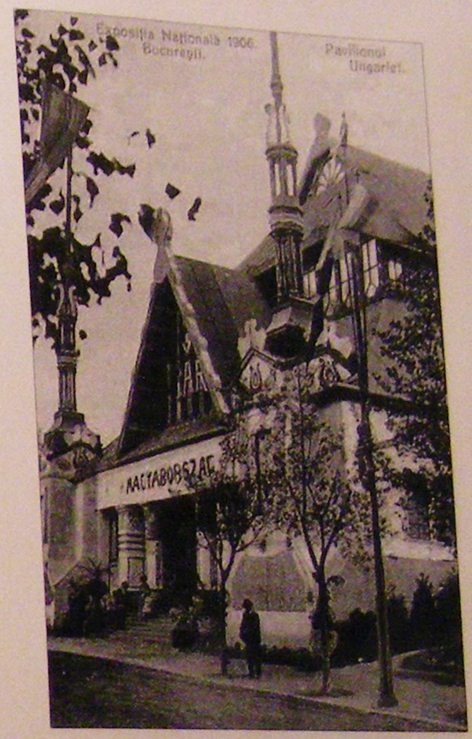
Autres pavillons

Les divers pavillons officiels roumains tenaient la vedette de l'Exposition qui misait sur leur message idéologique – emblèmes de l'identité nationale – clairement démontré par leur architecture et le choix des objets exposés. Mais la force de ce message venait surtout de la présence des pavillons des Roumains de l'extérieur du royaume qui apportait un véritable sens à ce spectacle grandiose de la nation.

Ces pavillons exaltaient eux aussi les valeurs de la tradition, démontrant ainsi que l'héritage roumain n'est qu'un tout. La Bucovine, qui avait une section réservée à l'intérieur du pavillon autrichien, possédait également deux constructions à part pour s'exposer : un pavillon qui était une réplique du monastère Putna, nécropole de Stefan cel Mare, pour rappeler que la Bucovine est le berceau de l'art moldave ; une maison paysanne abritant un petit musée d'« industrie ménagère » qui, pour l'authenticité, était tenu par deux paysans de la région [41]. La Bucovine était la seule à avoir un pavillon à l'image de la grande tradition aulique de l'art roumain, ce qui témoignait de son statut d'ancienne province moldave, abusivement séparée du reste du pays. Cela était également le cas de la Bessarabie, mais ni le plan de l'Exposition ni son catalogue officiel ne gardent trace d'un pavillon de cette région.

Les Roumains de Transylvanie et de Hongrie avaient leur propre pavillon, en dehors de celui hongrois : l'association culturelle roumaine Astra avait organisé un musée ethnographique d'après le modèle de celui ouvert à Sibiu et que le commissaire général Istrati avait pu admirer un an auparavant [42]. Le pavillon pouvait certes paraître modeste sous son apparence de maison paysanne mais, en revanche, comparé au pavillon de la Bucovine qui était dans le proche voisinage du grand pavillon autrichien et portait donc aussi le drapeau de l'Empire, celui-ci s'enorgueillissait de ne pas montrer son asservissement à la Hongrie. Il ne portait ni le drapeau ni le blason hongrois que les sociétaires d'Astra avaient remplacé – signe de fierté mais aussi symbole de leur lutte inlassable – par un énorme étendard roumain ; la seule concession faite aux exigences hongroises avait été de renoncer à l'inscription : « Les Roumains d'au-delà des frontières », lui substituant l'inscription d'origine indiquant plus clairement : « Les Roumains de Transylvanie » [43]. Enfin, les Roumains de Macédoine avaient aussi leur pavillon – une petite maison en pierre, typique de la zone montagneuse de la région. Parallèlement, à la demande du gouvernement roumain, la Serbie avait organisé une section ethnographique.

Les puissances étrangères invitées à la manifestation avaient choisi, chacune à leur manière, d'exprimer leur identité au travers de l'architecture de leurs pavillons. Si le pavillon français affichait une architecture néo Louis XV [44], celui de l'Autriche était, en revanche, une illustration de la pensée moderne viennoise, fortement influencée par Otto Wagner. Quant à la Hongrie, elle avait misé sur l'esprit paysan avec un pavillon pittoresque confié au fameux duo Alamar Karman et Gyula Ulmann [45] [ill. 76].



Ill. 76 : *Exposition générale roumaine – Pavillon Hongrie.*

L'image de la manifestation était complétée par la multitude de kiosques particuliers, qui remplissaient toutes les allées. Ces édicules avaient tous pour seul mot d'ordre le pittoresque, amalgamant exotisme et couleur locale, depuis la pagode en miniature jusqu'à la copie à l'identique du *cantharus* de l'église épiscopale de Curtea de Arges. La tradition autochtone semblait avoir obtenu les suffrages des petits propriétaires : qu'ils vendent des cartes postales, des parfums ou des engrais phosphatiques, plusieurs d'entre eux avaient affublé leurs kiosques d'éléments typiques de l'héritage local.

« Un style roumain propre »

En dépit de cet amalgame, l'image prééminente de l'exposition jubilaire reste celle de l'architecture nationale, qui gagne à l'occasion son entière reconnaissance. Le catalogue de la manifestation témoigne : « Ce courant tend de plus en plus à se développer dans un style roumain propre qui a trouvé son application la plus réussie dans les édifices de cette exposition » [46]. Quant au commissaire général, Istrati, il soutenait avec fierté que « le style roumain avait commencé avec l'exposition » [47].

Admiré non seulement par les Roumains, le style national avait aussi séduit les étrangers. Léo Claretie, président de la section française, écrivait à ce sujet : « D'ordinaire, rien n'est banal et laid comme un pavillon d'exposition, ce type commun et convenu ; la bâtisse carrée, blanche, cube de plâtre affublé de moulages habituels, pâtisserie de ciment qui décore un caisson à denrées. Ici, rien de semblable. Les architectes avaient eu l'heureuse idée de s'inspirer du style local et de ne pas occidentaliser leurs constructions. Les modèles avaient été pris dans le pays, copiés sur les vieux monastères des Carpates et sur les forteresses de Balkans » [48].

Des années après, l'Exposition générale roumaine restera dans la mémoire de tous comme « la première manifestation d'architecture roumaine », ainsi que la désigne le titre de l'article signé par l'architecte Ceganeanu dans le numéro jubilaire d'*Arhitectura* de 1941 [49]. Ou encore comme « un examen de capacité de l'école roumaine d'architecture » d'après l'expression de l'architecte I. D. Enescu qui le considérait « passé avec succès » [50].

Idéologie et divertissement

■ Le jour de son ouverture, le 6 juin 1906, l'Exposition générale roumaine offrait à ses visiteurs un spectacle magnifique : dans

le parc Carol décoré des drapeaux tricolores, plusieurs centaines des paysans et notables des villages, habillés du beau costume national, saluaient les invités [51]. Les nombreux pavillons formaient un monde en miniature – il y avait un lac avec des îles et des bateaux, un château, des restaurants, un théâtre, un cinématographe. Supplément du très plébiscité *Adevarul* (*La Vérité*), le journal de la manifestation, *Adevarul la Expozitie* (*La Vérité à l'Exposition*), était imprimé et vendu sur place.

À l'intérieur des pavillons avec leurs architectures symboliques, les objets exposés reflétaient un fort message idéologique, de la *cula* avec son inestimable collection d'art religieux [52] au pavillon des Prisons dont l'intérieur était abondamment décoré de pièces d'art populaire, toutes exécutées par les prisonniers qui, depuis le fond de leurs cellules, partageaient eux aussi cette joie nationale. Au milieu de la grande salle du palais des Arts, à une place d'honneur, se trouvait une copie de la légendaire louve romaine, cadeau symbolique de la ville de Rome.

L'énorme dispositif de l'Exposition, mêlant symbolique nationale et goût pour le pittoresque, apparaissait aux visiteurs comme un véritable parc thématique, sorte de Romanialand, où ils pouvaient s'instruire tout en s'amusant. Le pittoresque primait avec d'étonnantes attractions : le Grand Toboggan, la « grotte enchantée », les cages des « animaux féroces », la cascade *Urlatoarea* (*La Hurleuse*, d'après le nom d'une fameuse chute d'eau indigène), appelée aussi plus élégamment *Watter-Chutte* et, à la tombée du soir, le féerique lac brûlant et des batailles navales [53]. Le pittoresque était perçu comme une finalité en soi, un signe de bon goût, ainsi que l'indique un article du journal de l'Exposition : « Le but de cette grotte [la grotte enchantée] n'est pas de représenter la fantasmagorie mais de cultiver et de présenter le pittoresque » [54].

Mais la superposition de ce monde parallèle, fait de pittoresque et de distractions, de légèreté et de trivialité, indignait les puristes qui ont dénoncé le dérapage de l'Exposition. Le journal *Epoca* (*L'Époque*) était allé jusqu'à demander de boycotter l'événement : « Aujourd'hui on voit tous qu'à la place d'une Exposition nationale, synthèse de l'activité du peuple roumain dans tous les domaines du travail sérieux, nous allons avoir une "fête foraine" internationale, où les jeux de hasard [...], les fifres et les timbales sous la lumière des feux d'artifices vont représenter le décor pompeux et bruyant pour l'attraction principale, incarnée par le fakir amené des Indes » [55]. Pour conclure : « On appelle les Roumains de tous les recoins pour admirer le développement de leur mère patrie, du royaume roumain libre et indépendant, pour ne pas leur donner même la satisfaction de voir sur scène les figures sacrées et revigorantes des héros dont ils n'ont même pas le droit de prononcer leur nom chez eux dans leurs foyers ».

Latins, héros nationaux et folklore

L'article cité plus haut s'inquiétait à tort de la trivialité du grand dispositif de l'Exposition générale, car tout dans cette manifestation participait à la grande célébration de la nation roumaine, surtout les spectacles nationaux.

Deux genres de représentations avaient été prévus pour l'occasion : des fêtes de musique nationale et des scènes historiques. Les « arènes romaines », avec leur imposante architecture, servaient de cadre à ces spectacles : « En les regardant, on se remémore les temps de l'heureux Octave Auguste et l'on compare l'époque de nos ancêtres sous le règne du grand empereur avec l'époque de Carol Ier de Roumanie » [56]. Le spectacle qui attirait le plus de public aux était celui de *L'Histoire de la Nation*, allégorie créée spécialement par le Théâtre national de Bucarest, notamment par son directeur, Alexandru Davilla [57]. Sur les vers de

Corneliu Mihailescu, les « cortèges historiques » [58] déployaient devant les spectateurs les moments magnifiques de l'histoire de la nation – cliché bien approprié depuis la grande fresque d'Odobescu –, de la colonisation de la Dacie jusqu'au règne de Carol Ier. Le journal de l'Exposition, faisant l'éloge du spectacle, exhortait le public à aller le voir : « Entre l'histoire écrite et l'histoire vivante, on doit préférer la dernière quand nous avons l'occasion de la voir » [59].

Le thème de la latinité ne manquait pas de la liste des spectacles, l'État roumain entendant ainsi donner la réplique à un mouvement qui avait pris une certaine ampleur dans le monde. Les organisateurs comptaient mettre en place les « Fêtes latines » réunissant toutes les nations latines, y compris les colonies hispano-américaines et les îles Philippines, en des joutes confraternelles de poésie, de musique et de sport (luttes gréco-romaines). « Par cela, la Roumanie entrera directement et inévitablement dans les grands privilèges [sic] de la race latine et sera reconnue comme faisant partie nécessairement de l'ensemble qui donne la tonalité d'harmonie à la race », assure *Adevarul la Expozitie* [60].

Quant aux spectacles musicaux, eux aussi misaient sur l'identité nationale et électrisaient le public particulièrement par leurs accents unionistes. La volonté politique des gouvernants transparaît clairement à travers ces spectacles. Les Roumains de toutes les provinces se sont produits sur la scène des arènes dans leurs costumes nationaux : des chœurs venus de Transylvanie, parmi lesquels figurait le plus ancien chœur roumain créé avant 1850 à Lugoj, du Banat, de Cernauti ou du royaume se sont rencontrés dans un festival choral, déployé sur cinq jours d'affilée [61]. Il y avait dans ces fêtes la joie des retrouvailles de toute une nation qui se réunissait pour la première fois. La chanson la plus interprétée était *Desteapta-te Române!* (*Réveille-toi, ô, Roumain!* [62]), composée pour la révolution de 1848 par le Transylvain Andrei Muresianu et vite devenue l'hymne de tous les Roumains. Interdite en Transylvanie et en Hongrie, c'était pour la première fois que les Roumains de toutes les provinces la chantaient en public : interprétée par des chorales ou des fanfares, cette chanson s'entendait partout. Même devant la statue du poète Ovide [63], sur les lieux de son exil à Constanta (colonie antique sous le nom de Tomis), où des Roumains de Transylvanie, venus en pèlerinage, se sont arrêtés pour honorer ainsi leurs racines communes.

Une aspiration générale : la grande Roumanie

■ Toutes ces rencontres entre Roumains ont donné lieu à des discours extrêmement explicites sur leurs aspirations communes. On accueillait les frères venus d'au-delà des frontières avec ces mots : « Unis par des sentiments impérissables, par des liens de sang, par les souvenirs du passé, par les coutumes, la langue, les aspirations, on se donne aujourd'hui la main avec amour fraternel sur la terre bénie de la Mère-Patrie » [64]. Et aux hôtes de répondre : « En vain y a-t-il des frontières entre nous, car nous n'avons qu'une seule âme qui agit sans aucune crainte pour [...] les mêmes idéaux nationaux ! ».

Des discours incendiaires qui inquiètent le gouvernement hongrois : « Toutes les fêtes [de l'Exposition] servaient la même idée – l'idée d'exprimer l'unité nationale et de race entre les Roumains du royaume et ceux de Hongrie et l'idée de réveiller l'enthousiasme et l'esprit de sacrifice pour les grands objectifs roumains » [65].

L'Exposition ferme ses portes le 23 novembre 1906, laissant derrière elle des traces indélébiles. Elle avait bouleversé le destin d'une nation entière qui se découvrait unie et prête à agir pour affirmer cette unité. Durant quelques mois, Bucarest était devenu « la métropole de la

roumanité », comme l'écrivaient dans leur lettre de remerciements des Roumains de Bucovine [66].

ÉCRIRE L'ARCHITECTURE
UNE NOUVELLE REVUE
POUR UN NOUVEAU STYLE

Bien évidemment, l'Exposition générale avait été largement couverte par la presse roumaine de l'époque.

Mais le véritable événement éditorial a été la naissance de la revue *Arhitectura* qui devient la plus importante publication d'architecture. Ainsi, l'année 1906 apparaît-elle comme un double repère dans l'évolution du style national. La parution de la revue est directement liée à l'Exposition générale ; d'ailleurs, après deux numéros publiés en 1906, elle cesse de paraître pendant dix ans. Sortie dans l'ambiance enthousiaste générée par le grand événement, *Arhitectura* porte l'empreinte de son idéologie. De plus, les trois architectes de l'Exposition – Burcus, Stefanescu et Berindei dans son rôle de conseiller [67] – figurent tous dans le comité de rédaction. En tant qu'organe de la Société des architectes roumains, la revue est la réponse de la profession qui participe ainsi aux efforts que fait la nation toute entière pour montrer ses avancées.

L'éditorial du premier numéro annonce une orientation généraliste mais avec un penchant pour l'art national : « La parution d'*Arhitectura* répond clairement à une nécessité déjà ressentie aujourd'hui quand un nouveau mouvement s'étend sur le terrain des arts roumains, face au développement réjouissant du culte de notre profession et face à la multiplication des spécialistes nationaux » [68]. « L'Art d'un pays exprime le plus clairement sa véritable nationalité », insiste l'auteur de l'éditorial dans la ligne d'A. C. Cuza.

La direction de la revue est assurée par George Sterian, probablement aussi son père spirituel. Conséquence des temps qui avaient évolué, non seulement *Arhitectura* ne se questionne plus sur l'existence d'un art roumain, comme l'avait fait jadis *Analele Arhitectonice*, mais son directeur accuse ouvertement le scepticisme de ceux qui adoptent cette position, en la dénonçant comme xénophile.

Abondamment orné de dessins reproduisant des objets d'art paysan et des sculptures en pierre de l'art aulique, l'article de Sterian, « Art Roumain. La Roumanie a-t-elle un art national ou non ? », est symptomatique à la fois de l'orientation de la revue et pour l'évolution de la perception de l'art locale. « Évidemment, les étrangers s'étonneraient-ils d'apprendre qu'il y a encore un peuple qui doute encore de posséder un art propre » [69], écrit-il. Si les Roumains ont tendance à rejeter leur art national, ce n'est que par ignorance et par snobisme, explique Sterian : on a besoin d'étudier le passé et, surtout, de l'étudier autrement [70]. Son discours ouvre la voie d'une perception nouvelle de la tradition roumaine, montrant que la grandeur d'un art se trouve aussi dans ses formes les plus modestes : des « fruits naïfs », comme les appelle l'architecte.

L'idée de promouvoir l'art roumain structure autour d'elle les sommaires des deux numéros de la revue. On range parmi les contributions les plus éloquentes le compte rendu par Tzigara-Samurcas du Congrès d'art public de Liège de 1905 [71], dont la publication est doublement importante, car elle montre à la fois l'implication des Roumains dans les courants artistiques européens contemporains et indique le niveau de maturité atteint par l'idéologie nationale dans le domaine artistique. La vie moderne est inconcevable sans un art public et celui-ci est, à son tour, inconcevable sans le message national : « Un nationalisme bien compris doit prévenir les artistes contre les conventions banales et les clichés internationaux, cherchant en même temps à enrichir le domaine général de l'art par l'utilisation des ressources particulières à chaque pays ».

Comme un reflet de ce compte rendu plein d'enseignements, on retrouve ces

mots d'ordre de « nationalisation » et d'« individualisation » de l'art dans un article signé par le jeune architecte Nicolae Ghika-Budeşti. L'article traite d'un sujet jusqu'alors ignoré ou très peu pris en compte par la profession, l'art décoratif [72]. Le jeune architecte annonce dès le début de son texte que ses essais d'architecture intérieure s'encadrent dans le courant Modern Styl [sic] : « Il a commencé à se manifester en Angleterre et dans les pays nordiques pour s'étendre ensuite dans les autres pays. Se basant toujours sur les mêmes principes de produire des œuvres rationnelles, pratiques et originales, ce style est toutefois différent d'un pays à l'autre, selon le génie caractéristique de chaque peuple ». La déclaration est extrêmement explicite et place le style national roumain dans la lignée des manifestations issues du mouvement *Arts and Crafts*.

En guise de conclusion, laissons encore une fois la parole à George Sterian : « Quelques-uns d'entre nous, les architectes, ont fait depuis quelques années des essais disparates dans ce sens [de l'interprétation de l'âme roumaine], des essais beaucoup discutés, pas tous heureux mais qui ont fait toutefois preuve d'intentions louables car ils ont donné l'impulsion dont on voit aujourd'hui le résultat à notre Exposition jubilaire. Les principaux palais de l'Exposition signifient un très grand pas en avant pour la renaissance de notre architecture nationale. Pour les vrais connaisseurs, les principales constructions qui ont été érigées en quelques mois dans le nouveau parc de Filaret vont prouver, au-delà de ce qu'elles abritent, les véritables efforts que nous avons faits depuis quarante ans. Car leur conception montre la vraie conscience que nous avons de notre existence en tant que peuple, et leurs moyens d'exécution prouvent que nous pourrons nous mesurer prochainement avec d'autres peuples, plus anciens, sur le plan économique » [73].

Notes

1. Il s'agit de quelques participants roumains, parce que le pays n'est pas représenté officiellement. Voir D. C. Ollanescu, *op. cit.*, p. 19.
2. Brigitte Schroeder-Gudehus et Anne Rasmussen, *Les Fastes du progrès. Le guide des Expositions universelles 1851-1992*, Paris, Flammarion, 1992.
3. P. G., « L'Exposition de 1900. L'architecture roumaine ».
4. D. C. Ollanescu, *op. cit.*, p. 24.
5. *Idem*, p. 62.
6. *Evenimentul*, le 5 juillet 1898.
7. P. G., « L'Exposition de 1900. L'architecture roumaine ».
8. *Paris – Exposition 1900*, Paris, Librairie Hachette et Cie, s. d., p. 243.
9. *La Roumanie à l'Exposition universelle de 1900*, Paris, s. d, P IX.
10. C. Bertho Lavenir, *op. cit.*, p. 11.
11. C. D. Ollanescu, *op. cit.*, p. 12-13.
12. *Expozitiunea Societatii Agrare a Marilor Proprietari. 1904, Program general*, Tipografia si Fonderia Ziarului *Cronica* Thoma Basilescu, 1904, p. 8-20, fonds Saint-Georges (Bibliothèque nationale roumaine).
13. *Expozitiunea Societatii Agrare a Marilor Proprietari. 1904*, p. 25, p. 28.
14. « Programul serbarii distribuirii premiilor decernate expozantilor care au luat parte la Expozitia Societatii Agrare » (« Programme de la fête de distribution des prix décernés aux exposants ayant participé à l'exposition de la Société agraire »), fonds de l'Exposition générale, P XIV/9, feuille 81, fonds Saint-Georges (Bibliothèque nationale roumaine).
15. Fonds de l'Exposition générale, P XIV/9, feuilles 54, 55, fonds Saint-Georges (Bibliothèque nationale roumaine).
16. I. Bulei, *Atunci cînd veacul*, p. 345-351.
17. *Expozitia Generala Româna 1906. Calauza oficiala si catalogul expozitiei*, Bucuresti, Atelierele Grafice Socec & Co., 1906, p. 1.
18. *Idem ante*.
19. Fonds de l'Exposition générale, P VII/1, feuille 51, fonds Saint-Georges, (Bibliothèque nationale roumaine).
20. Expozitia Generala Româna 1906, p. 1.
21. Voir Al. Tzigara-Samurcas, *Memorii*, vol. I, p. 167-168.
22. A. Costin, « Expozitiunea retrospectiva a asociatiunii de stiinte », in *Literatura si Arta Româna*, 1903, p. 408-420, p. 420. A. Costin était le pseudonyme de Nicolae Petrascu.
23. Fonds de l'Exposition générale, P VII/1, feuille 467, fonds Saint-Georges, (Bibliothèque nationale roumaine).

24. Sp. Ceganeanu, « Prima manifestare de arhitectura românească. Expozitia din 1906 », in *Arhitectura*, 1941, n° 1, p. 99-106, p. 101.
25. Al. Tzigara-Samurcas, « Arta publica », in *Arhitectura*, 1906, n° 1, p. 23-28, p. 27.
26. « Concursuri », in *Arhitectura*, 1906, n° 1, p. 54.
27. Fonds de l'Exposition générale, plvii/1, feuille 186, fonds Saint-Georges, (Bibliothèque nationale roumaine).
28. Duiliu Marcu mentionne aussi D. Hîrjeu (« Arhitectura si cladiri », p. 16).
29. Sp. Ceganeanu, « Ion Mincu », p. 30-31.
30. Fonds de l'Exposition générale, P VII/1, feuille 467, fonds Saint-Georges (Bibliothèque nationale roumaine).
31. Son dossier de l'École indique un parcours exemplaire, fonds de l'École des beaux-arts, Archives nationales, AJ/52/389.
32. Archives de la ville de Bucarest, Service technique, dossier 149/1906, feuilles 22, 23.
33. *Idem*, feuille 68.
34. *Expozitia Generala Româna 1906*, plan.
35. Information fournie en 1995 par le neveu de l'architecte, M. Stefanescu.
36. « Splendoarea Expozitiei Nationale », in *Actiunea*, 1906, le 25 avril.
37. St. Burcus, « O vizita la un amator de arta românească », p. 29.
38. *Idem*, p. 32. Apparemment, ils avaient utilisé pour l'élaboration de leur projet aussi l'album d'Alexandru Bellu avec des maisons anciennes et des *cule*. Voir P. Costinescu, *Documente în alb-negru*, p. 9.
39. *Expozitia Generala Româna 1906*, p. 14. Le terme est dérivé du turc *kule* qui veut dire « tour » : les constructions en questions avaient, effectivement, l'aspect des tours carrées.
40. « Splendoarea Expozitiei Nationale ».
41. *Expozitia Generala Româna 1906*, p. 14.
42. I. Bulei, *Atunci cînd veacul*, p. 382.
43. *Idem*, p. 381.
44. « Nouvelles. Exposition de Bucarest », in *La Construction moderne*, 1906, le 20 octobre, p. 36. Il faut signaler que cette brève notice est le seul article consacré à l'Exposition générale de Bucarest, de toute la presse architecturale française.
45. *Expozitia Generala Româna 1906*, p. 282.
46. *Idem*, p. 103.
47. Fonds de l'architecte Alexandru Zagoritz, Bibliothèque de l'Académie roumaine, section manuscrits, A 1579.
48. L. Clarecie, *Feuilles de route en Roumanie*, vol. II, p. 105.
49. Sp. Ceganeanu, « Prima manifestare de arhitectura românească ».
50. Ioan D. Enescu, *Arhitectura – Renasterea nationala – Stilul Regele Carol al II-lea*, Bucuresti, Tipografia « Cuvântul Românesc », 1940, p. 5.
51. I. Bulei, *Atunci cînd veacul*, p. 371-372.
52. Apparemment, on avait exposé ici une partie des collections de Alexandru Bellu, voir P. Costinescu, *Documente în alb-negru*, p. 9.
53. *Expozitia Generala Româna 1906*, p. 11.
54. « Pestera fermecata », in *Adevarul la Expozitie*, 1906, 4 août, p. 1.
55. « Boicotarea Expozitiei », in *Epoca*, 1906, 28 avril, p. 1.
56. « Splendoarea Expozitiei Nationale ».
57. I. Bulei, *Atunci cînd veacul*, p. 394.
58. Le Millénaire de Budapest avait aussi présenté à son public des tableaux historiques vivants. Voir *A Golden Age. Art and Society in Hungary 1896-1914*, Budapest, Corvina, s. d., p. 21, p. 49.
59. « Alaiurile istorice », in *Adevarul la Expozitie*, 1906, le 18 juillet, p. 1.
60. « Serbarile latine de la toamna », in *Adevarul la Expozitie*, 1906, 1er juillet, p. 1.
61. I. Bulei, *Atunci cînd veacul*, p. 390.
62. Le nom de la poésie compilée par Muresianu était en fait *Un Rasunet* (*Un écho*), mais en raison du caractère emblématique des premiers vers, ceux-ci avaient pris la place du titre originel.
63. I. Bulei, *Atunci cînd veacul*, p. 388.
64. *Idem*, p. 386.
65. *Idem*, p. 395-396.
66. Fonds de l'Exposition générale, P VII/1, feuille 313, fonds Saint-Georges (Bibliothèque nationale roumaine).
67. À part ceux-ci, il y a aussi Toma Dobrescu, ancien architecte-en-chef du ministère des Cultes et de l'Instruction publique. Voir Remus P. Iliescu, « Revista noastra », in *Arhitectura*, 1906, n° 1, p. 5-7, p. 5.
68. *Idem*.
69. G. Sterian, « Arta Românească. România are sau nu o arta nationala? » in *Arhitectura*, 1906, n° 1, p. 17-22, p. 17.
70. *Idem*, p. 21.
71. Al. Tzigara-Samurcas, « Arta Publica ».
72. N. Ghika-Budesti, « Încercari de arta decorativa românească », in *Arhitectura*, 1906, p. 38-41.
73. G. Sterian, « L'Art Roumain », in *Arhitectura*, 1906, p. 61-69, p. 63.

De l'affirmation à la consécration (1906-1918)

LE SEUIL FRANCHI

■ L'année 1906 représente un seuil important pour le style national roumain. Après le succès de l'Exposition générale, le style entre dans une nouvelle phase de son évolution qui correspond à sa consécration. Cette phase marque en même temps à l'affirmation de la profession en Roumanie, ce qui confirme encore une fois la relation étroite entre la cristallisation d'une architecture autochtone et l'évolution du style national. Si à ses débuts la profession n'a connu que de très rares personnalités, notamment Ion Mincu pour l'expression nationale ou encore Dimitrie Maimarolu et Ioan D. Berindei pour la ligne dominante du Beaux-Arts parisien, désormais s'affirment les grands noms de l'école roumaine. La nouvelle génération d'architectes roumains s'impose avec panache : ils sont mieux préparés que leurs successeurs – soit en France conformément à la tradition, soit dans le jeune établissement bucarestois – et ils ont acquis plus de professionnalisme. C'est durant ces années que s'affirment les grandes figures de l'architecture roumaine qui veilleront sur son évolution tout au long de la première moitié du siècle. C'est l'âge des personnalités.

Ainsi, l'étape qui s'ouvre devant le style national est doublement faste : d'une part, il voit sa doctrine reconnue et encouragée par l'État ; d'autre part, non seulement il est servi par un plus grand nombre de spécialistes, mais ceux-ci sont également plus prometteurs que leurs aînés.

LES DÉBUTS D'UNE NOUVELLE DISCIPLINE : LES ARCHITECTES ET L'HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE

■ En 1906, année de l'Exposition, l'historien Nicolae Iorga, apôtre du nationalisme, écrivait un article intitulé « Architecture roumaine ! »[1]. Son texte est symptomatique de l'état du style national à l'aube de son affirmation : « On parle de plus en plus d'un art roumain, dans les livres, les articles et même dans les journaux [...] Mais à chaque effort d'utiliser dans notre art nouveau l'héritage de beauté spécifique que nous a légué un long passé de travail, on voit bien quelles difficultés rencontrent les architectes d'aujourd'hui, de la jeune génération, à la recherche de l'inspiration roumaine [...] Aucun d'entre eux n'a fait une école d'architecture roumaine et le nouvel établissement d'enseignement qui porte ce nom n'offre pas encore une étude approfondie [...] de notre ancien métier de la construction. S'ils avaient suivi un cours consacré à cette importante discipline [...] ils auraient certainement compris autrement l'architecture traditionnelle, religieuse et profane, et ils ne s'arrêteraient

pas seulement à l'habile imitation des ornements et des détails. Le résultat serait encore meilleur si les étudiants faisaient, sous la direction d'un professeur approprié, une grande excursion pendant les vacances qui les rendraient capables de comprendre les monuments les plus importants des époques les plus originales de l'architecture. Et combien utile serait d'imposer comme une condition obligatoire pour l'obtention du diplôme [de réaliser] une étude d'une église ou un monastère [...] et combien utile serait de publier ce genre de "thèses" artistiques pour qu'elles soient connues dans un cercle plus large ! On aurait ainsi un corps entier, une petite armée de jeunes artistes, élevés selon les bonnes coutumes roumaines, patriotes qui aiment leur nation et qui comprennent ses biens les plus éminents, qui seraient fiers d'associer les besoins d'aujourd'hui aux enseignements d'hier et qui, par leur travail [...] donneraient à l'architecture roumaine du nouveau siècle l'expression vers laquelle nous autres profanes tendons sans pouvoir l'établir » [2].

Malgré le langage enchevêtré, l'idée d'Iorga est très claire : on ne peut pas créer un style qui prétend continuer la tradition sans véritablement la comprendre. Les architectes doivent s'appliquer et poser des bases solides à l'étude de l'héritage du passé.

Les paroles d'Iorga expriment une réalité qui touche plusieurs niveaux – à la fois la création d'une architecture locale originale, la consolidation de la nouvelle discipline de l'histoire de l'art et aussi la protection et la conservation du patrimoine. Toutes ces directions apparaissent réunies dans un seul intérêt qui est celui d'une étude scientifique de l'art autochtone. Des tentatives disparates avaient été faites dans ce sens tout au long de la deuxième moitié du XIXe siècle, sans toutefois aboutir à une approche systématique.

C'est grâce aux historiens et aux architectes, qui ont été d'ailleurs les pionniers de la discipline d'histoire de l'art, que cette approche a été entreprise dès le début du XXe siècle. Les derniers seront particulièrement actifs et apporteront un regard plus ouvert, par la nature de leurs investigations, dans la compréhension de l'histoire de l'architecture locale. Désireux de découvrir toutes les facettes des traditions autochtones, les architectes sont les premiers à quitter les sentiers battus de l'art religieux et à se pencher sur d'autres exemples du bâti local, explorant notamment le domaine résidentiel, qu'il s'agisse de la riche demeure de boyard ou de la modeste maison paysanne. Leur intérêt ne tient pas qu'à une curiosité scientifique, mais aussi à des fins pratiques : travaillant pour une clientèle qui leur demande surtout des projets d'habitation, ils cherchent l'inspiration dans des exemples appropriés.

Pour la deuxième génération des architectes adeptes du style national, le problème n'était plus de puiser tout simplement dans la tradition, en choisissant des éléments épars, mais aussi de l'étudier, de la classifier afin de mieux la comprendre, de reproduire ses mécanismes intimes et non seulement de copier ses ornements. L'idée avait déjà été lancée par les pionniers du style : Mincu avait donné un exemple personnel par ses voyages documentaires et Socolescu avait ouvert les pages de sa revue aux études d'histoire de l'art. La nouvelle publication, parue pour saluer les accomplissements nationaux en 1906, *Arhitectura*, adopte cette idée comme un mot d'ordre qui est réitéré au long de ses articles. Dans « Art roumain », Sterian insiste : « Il serait souhaitable d'écrire plus sur tous les domaines de notre art, et non seulement de manière analytique et documentaire, ce qui est très juste, mais aussi de manière synthétique et comparative, ce qui serait encore plus utile car il nous aiderait à nous comprendre mieux nous-même [...] » [3]. De son côté, Ghika-Budesti exhorte ses confrères à se pencher sur l'art populaire : « Les sources de notre art populaire, si

riche, si caractéristique et si bien conservé après tant de siècles, sont encore non étudiées et connues uniquement de façon superficielle [...] » [4]. La revue propose même une rubrique « Bibliographie », qui mélange références sur l'histoire de l'art roumain et essais sur le nationalisme, attestant ainsi combien l'étude de cette discipline est une question patriotique [5].

DE LA RECHERCHE À LA PUBLICATION

Sous l'impulsion de leurs maîtres – ils sont élèves, dans leur majorité, de l'École d'architecture de Bucarest –, mais aussi dans un esprit d'émulation avec les études publiées par leurs confrères partout en Europe, les jeunes architectes roumains s'adonnent avec application à une analyse détaillée et comparative de l'art local. Peu d'entre eux publient leurs recherches – ce qui ne permet pas d'apprécier leur étendue – considérant vraisemblablement leurs études comme un outil indispensable pour leur pratique d'architectes et non pas comme des aboutissements d'une discipline à part, l'histoire de l'architecture.

Alexandru Zagoritz aurait pu être, sans doute, une des figures les plus intéressantes de l'historiographie roumaine de l'architecture s'il n'était pas mort jeune sur le front de la Première Guerre mondiale. Il s'était fait connaître par un certain nombre d'articles parus dans différents périodiques, mais la partie la plus importante de son travail de recherche n'a jamais été publiée. Le fonds Zagoritz, légué par T. T. Socolescu [6] à la Bibliothèque de l'Académie roumaine, contient un nombre important de brouillons et esquisses de textes sur l'histoire de l'architecture européenne et roumaine.

Élève de Mincu, puis son collaborateur [7], Zagoritz a certainement fait ses premiers pas dans la recherche des traditions locales sous la houlette de son maître. « Zagoritz avait compris les principes de Mincu et les suivait avec beaucoup de zèle, en les développant plus tard dans ses projets personnels », affirmait Petrascu [8].

Sa création en tant qu'architecte – quelques projets [9] et des esquisses publiées dans *Arhitectura* de 1916 – ne laisse pas deviner son grand potentiel d'historien de l'art. La lucidité du théoricien ne semble pas avoir porté ses fruits dans l'œuvre de l'architecte : « La poésie du passé est pleine de dangers pour les natures faibles ; imiter ton propre passé ou celui d'un autre – la défaillance est la même », écrivait Zagoritz dans un de ses cahiers [10].

La nouveauté de la démarche théorique et historique de Zagoritz réside dans le caractère global de sa compréhension : plus qu'historien de l'architecture, il est historien de l'art. Son intérêt ne se limite pas à l'architecture religieuse roumaine ou, au mieux, à ses relations avec des modèles étrangers – ainsi qu'avaient fait les quelques architectes roumains qui s'étaient aventurés avant sur le terrain historique –, mais il l'étend également au vernaculaire et à l'art populaire, qui occupe une partie considérable de ses recherches, ainsi qu'à l'art européen [11]. Il privilégie dans ses recherches le religieux et le populaire, qu'il considère comme définitoire pour la spécificité de l'art roumain. Il élargit l'acception qu'on donnait jusqu'alors à l'art religieux, compris seulement en fonction de grands exemples d'art officiel, et inclut des études détaillées sur les exemples vernaculaires. De même qu'André-Emile Lecomte du Nouÿ, qui s'était penché sur les églises en bois, Zagoritz dessine et étudie les édifices les plus modestes – en bois ou en maçonnerie – pour mieux comprendre la spécificité de l'art roumain. Il publie une brochure sur le mobilier religieux [12], un article sur les petites églises en bois du département de Prahova [13] et laisse en manuscrit plusieurs cahiers sur le sujet : « Nouveaux ornements religieux », « L'Iconostase et le trône d'archevêque – origines et caractères », « De l'Art paysan

roumain. Portes d'église en bois », « L'Art du bois en Valachie » [14].

Sans aucun doute, la partie la plus originale de son apport est constituée par ses études de l'art populaire roumain. Non seulement cette direction de recherche est une nouveauté pour l'époque, mais elle représente aussi une position hardie, car Zagoritz renonce à l'image idyllique que portaient les intellectuels roumains sur l'univers rural, pour proposer une étude analytique. Ses écrits sur l'art populaire démontrent sa fine capacité d'analyse : « L'art populaire n'a rien de recherché, il n'a pas de but défini, il est élémentaire comme la vie, pure comme les éléments de la nature » [15]. Zagoritz voit dans l'art populaire non seulement une composante essentielle de la culture roumaine, mais surtout la voie à suivre pour la renouveler : « Le style roumain n'attend pas ses chercheurs et ses exégètes pour prendre la place qu'il mérite et qu'il a occupée jadis dans notre vie » [16].

L'architecte était un défenseur fervent de l'institutionnalisation de l'histoire de l'art, de la conservation des témoins du passé et de la création de musées d'art national, tant lieux d'éducation du public que préservation de l'héritage artistique. « L'art ne parle qu'à l'imagination qui s'élève jusqu'à lui et il est muet pour les yeux qui le regardent sans le comprendre ; le comprendre, c'est une vertu », écrit-il. Et il explique : « Pendant trois siècles les Français ont passé devant leurs cathédrales, sans savoir que cette architecture était la création artistique la plus noble de leur génie et ils jugeaient le style gothique comme barbare ; mais aujourd'hui – tardive et ardente frénésie ! – la France entière gémit pour une statue cassée et jetée par la guerre aux pieds de la cathédrale de Reims... » [17].

Le premier à publier un volume, paru juste avant l'entrée de la Roumanie en guerre, sur l'histoire de l'architecture sera Ion D. Traianescu, représentant fécond du style national et un de ses théoriciens infatigables [18]. Le titre de cet ouvrage dit longuement sur la démarche de l'auteur – *L'Architecture. Regard général sur l'architecture antique, médiévale, moderne et roumaine. Écrite pour tous. Édition de popularisation.* Le chapitre sur l'architecture roumaine est centré sur la question de la spécificité de celle-ci, que Traianescu étudie à travers à la fois l'art savant et l'art populaire. On est loin de l'analyse fine de Zagoritz : la description du monde rural relève du bucolique pure, tandis que les monuments anciens sont énumérés dans une liste qui comporte des lacunes et des erreurs. Son approche ne dépasse pas les clichés en circulation – « le XVIIIe siècle s'achève avec les monuments : église Antim 1715, Vacaresti 1722 et Stavropoleos 1724 » –, témoignant ainsi d'une démarche réductrice qui règne également dans la production de l'époque des adeptes du style national. Pourtant, le livre de Traianescu a un grand mérite : il essaie de présenter aux lecteurs l'histoire de l'architecture roumaine comme un *continuum*, intégrant l'expérience du XIXe siècle, même réduite aux interventions sur les monuments anciens [19]. Jusqu'alors, dans les écrits de Zagoritz y compris, le XIXe siècle était perçu comme un vide, en raison du délaissement de l'architecture roumaine au profit de la dictature des modes occidentales. En se rapportant aux monuments historiques, Traianescu essaie de suivre le fil de la production roumaine de l'architecture, ce qui lui permet de créer une continuation logique avec les premiers exemples du style national.

La Commission des monuments historiques

Du côté institutionnel, les efforts les plus importants et cohérents en matière d'étude d'histoire de l'art local ont été faits par la Commission des monuments historiques, premier organisme à établir des bases scientifiques à la discipline.

Par la nature de ses attributions, la Commission est amenée à exécuter des études analytiques des monuments qu'elle a dans sa charge, afin de les classer et pour mieux les conserver. Le rôle des architectes, qui sont en grande majorité des promoteurs du style national, est fondamental : ils sont à la fois ceux qui militent pour la constitution de la Commission et, ensuite, les principaux meneurs de la recherche. Leur double position, d'architectes praticiens et de restaurateurs des monuments en même temps, contribue considérablement à renforcer la composante historiciste du style national et son penchant pour l'art religieux. L'attention accordée à l'histoire de l'architecture roumaine découle des démarches et des interrogations des architectes concernés par la fondation d'un style national et non le contraire.

En 1908 paraît le premier numéro de la publication de la Commission, *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice* (*Bulletin de la Commission des monuments historiques* [20]), qui s'imposera, au fil des années, comme la plus importante revue d'historiographie d'art roumain. De toutes les activités de la Commission, le bulletin contribuera le plus au développement des connaissances sur l'histoire de l'architecture roumaine et à la constitution d'un *corpus* documentaire sur les monuments anciens. Dès ses premières parutions, la revue fera preuve d'un professionnalisme et d'un niveau scientifique surprenants, instituant *de facto* une véritable école de l'histoire roumaine de l'art. Elle publiera des études systématiques sur différentes périodes et régions du pays, accompagnées toujours d'un grand nombre d'illustrations – photographies, dessins et parfois, même de relevés. Dans ces études, l'architecture religieuse restera la catégorie privilégiée d'autant que, depuis 1903, la Commission avait été rattachée à la Caisse de l'Église, récemment fondée.

Reflétant la composition de la Commission et son orientation, le comité de rédaction du bulletin est formé d'architectes et d'historiens, perpétuant ainsi une coopération féconde déjà depuis plusieurs années. Parmi les collaborateurs les plus assidus de la publication on compte les architectes Grigore Cerchez, Nicolae Gabrielescu [21], Nicolae Ghika-Budesti, Gheorghe Lupu, Ion D. Traianescu [22], Spiridon Ceganeanu, Alexandru Zagoritz, George Mandrea, Petre Antonescu, Victor Stefanescu. Tous sont des promoteurs zélés du style national en architecture, ce qui prouve la relation étroite qui se crée entre la pratique de ce style et la recherche historique. Leur travail scientifique marque de façon indélébile, surtout pour Grigore Cerchez et Nicolae Ghika-Budesti (le premier, président de la Commission, le deuxième son architecte en chef pour une très longue période), leur production architecturale qui gagne de ce fait en substance, à la fois sur le plan conceptuel et formel.

Mais l'impact de l'activité scientifique de la Commission ne se mesure pas uniquement à ses seuls membres architectes : les études qu'elle publie, soit dans le bulletin, soit en volumes séparés, constituent une source pertinente de documentation pour tous les architectes roumains. Non seulement la Commission constitue progressivement le *corpus* tant attendu, mais par le choix de ses sujets elle dirige subtilement le contenu du vocabulaire du style national. Un exemple concluant est celui de l'art brancovan : considéré déjà depuis la fin du siècle dernier comme le moment majeur de l'art roumain, il connaît à partir des années 1910 une vogue spectaculaire auprès des représentants du style national. D'une part, ce succès est dû à l'utilisation exemplaire que Grigore Cerchez fait de l'art brancovan dans son projet pour la nouvelle aile du palais princier de Cotroceni. D'autre part, il a été stimulé par la célébration avec faste en 1914 du bicentenaire de la mort du prince Constantin Brâncoveanu – à cette occasion, Virgiliu Draghiceanu, secrétaire de la Commission

des monuments historiques, publie l'ouvrage *Le Rôle culturel de Constantin Brâncoveanu, une étude détaillée des édifices construits par le prince* illustré de 108 images [23]. Le volume contribue significativement à consacrer l'art brancovan comme source privilégiée du style national.

L'École supérieure d'architecture

L'École d'architecture sera, sans doute, le facteur le plus important dans l'affinement du style national sur le plan conceptuel et formel. Plus efficace que les recherches individuelles des architectes et les activités diverses de la Commission des monuments historiques, qu'elle englobera en quelque sorte, l'École constituera de par sa fonction le laboratoire par excellence du développement du style.

Sa portée en matière d'historiographie de l'architecture locale et étude de l'héritage ancien ne se précise que dans la deuxième décennie de son fonctionnement. Dans ses premières années, l'École est trop préoccupée à assurer un enseignement complet et professionnel de l'architecture pour faire de la spécificité roumaine un axe central de son *curriculum*. En même temps, on peut supposer que le succès remporté par l'Exposition générale, ainsi que le perfectionnement des architectes roumains – des professeurs potentiels – sur la voie de l'expression nationale ont contribué au changement de perspective dans ses cours théoriques et pratiques.

En 1904, la section d'architecture de l'École des beaux-arts de Bucarest [24], créée par l'État suite à la réussite de l'école de la Société des architectes roumains, devient autonome : ainsi naît l'École supérieure d'architecture, pépinière de l'architecture roumaine et promotrice persévérante du style national.

Programmes. Projets d'atelier

Le curriculum de l'École supérieure d'architecture, en dehors de quelques changements peu significatifs, était, en grandes lignes, le même que celui de la première école d'architecture de 1892. Ce qui avait véritablement changé, c'était la structure de l'enseignement. L'accent était mis beaucoup plus sur les projets d'architecture – introduits désormais depuis la deuxième année d'étude de la section préparatoire et considérablement augmentés pour la section d'architectes – et sur la partie théorique.

Malgré la profession de foi de la plupart des enseignants [25], le *curriculum* ne favorisait pas le style national. Au contraire, l'étude des ordres classiques constituait la base de la formation des élèves. Mincu était parmi les défenseurs les plus convaincus de cette méthode [26]. Il estimait que seulement après cette initiation au classique les élèves architectes pouvaient s'exercer au style national. Son disciple Simion Vasilescu a laissé une éloquente relation de la première exposition de l'École d'architecture : ouverte en 1902 dans la rotonde de l'Athénée roumain, celle-ci associait compositions classiques (portails monumentaux, fontaines, temples, palais de justice, tribunaux, hôtels de ville) et compositions en style national (maisons de rapport, hôtels de ville, palais administratifs, un portail d'église et un arc de triomphe célébrant la guerre de 1877-1878).

L'École de Bucarest fonctionne comme un laboratoire pour l'évolution du style national. Le maître par excellence était Ion Mincu, que tous les élèves considéraient comme l'âme de l'école. « Nous, qui avons eu la chance d'être ses élèves, témoignait un de ses disciples, nous sentions chaque moment combien son enseignement nous renforçait spirituellement et nous préparait pour la grande époque de la renaissance de l'architecture roumaine » [27]. Mincu avait l'habitude de dire qu'il avait appris l'architecture nationale en enseignant à l'école [28] : réalité ou simple boutade, ses paroles montrent combien la pratique commune des profes-

seurs et des élèves a fait progresser le style national dans les premières années du XXe siècle.

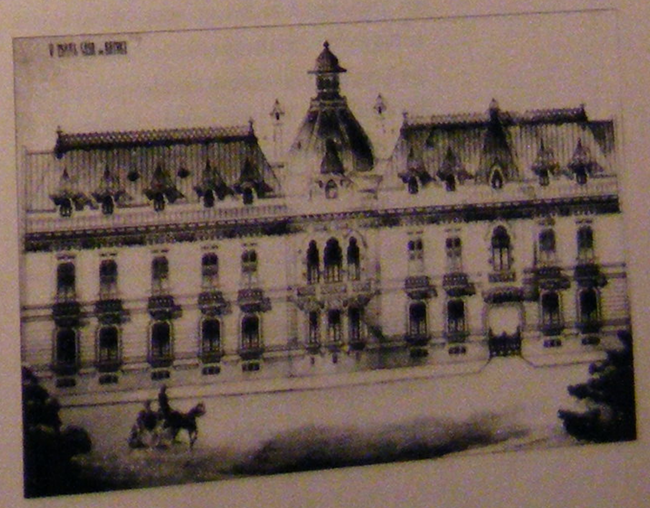
Le *curriculum* de l'École associe étroitement recherche et création, appuyant l'enseignement de l'architecture roumaine sur l'étude de l'héritage historique et la pratique du style national. À partir de 1903, les élèves étaient tenus de présenter des croquis de relevés d'après les monuments anciens pour l'examen annuel d'histoire de l'architecture [29], demande qui anticipait sur la réalisation d'un véritable relevé en fin de cursus [30]. En 1926, l'École publiait deux volumes de ces précieux documents graphiques. Dans la préface de l'ouvrage, le recteur Ermil Pangrati avait souligné l'importance du double positionnement du *curriculum* : « Une école d'architecture doit être NATIONALE, c'est-à-dire qu'elle doit étudier et promouvoir l'art national » [31]. La pratique du relevé était essentielle et apportait un bénéfice immédiat tant aux élèves qui l'exécutait qu'à l'École toute entière. Voire, ces travaux bénéficiaient également à tous les architectes intéressés par l'héritage ancien, car ils mettaient en circulation un répertoire de plus en plus vaste de formes et surtout d'éléments décoratifs, accessibles à tous les architectes [32]. Le *corpus* de documents graphiques rassemblés par l'École sera doublé par une galerie de moulages et modèles, constituée progressivement. Convaincu par l'efficacité de l'exemple parisien, dont il avait bénéficié pendant ses études, Mincu avait été un de ses initiateurs, militant dès 1896 pour l'ouverture d'une galerie « de modèles en plâtre, copiés d'après tous les éléments de l'architecture autochtone, monuments historiques ou anciennes bâtisses privées » [33].

D'objet d'étude, le dessin d'après les monuments anciens s'était transformé pour les jeunes architectes en usage courant, voire sujet en vogue pour ouvrir une exposition. De la sorte, en 1919, la rubrique « La chronique artistique » [34]

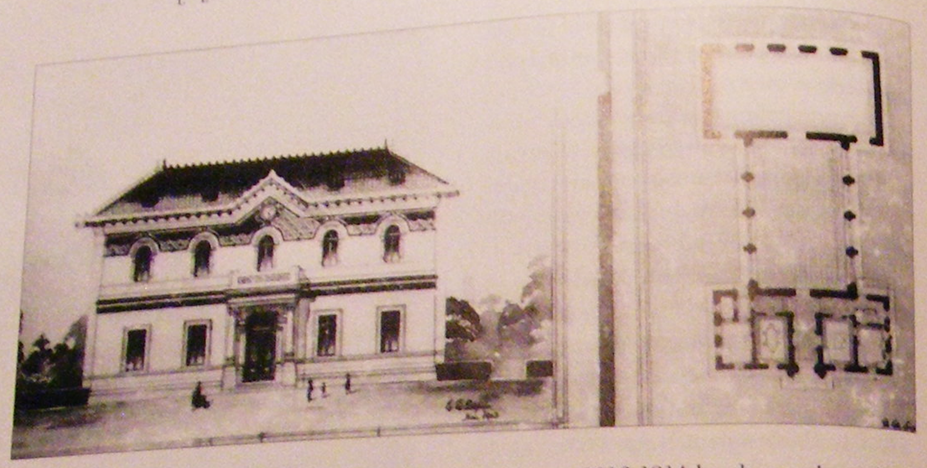
Ill. 77 : *École d'Architecture, Bucarest, section architectes (projets 1900-1904) – Statie Ciortan, maison à la campagne.*

de la revue *Arhitectura* enregistrait plusieurs expositions d'architecte – Ion D. Traianescu, Sterie Becu, Constantin Cretzoiu, Gheorghe Simotta ou encore les très jeunes Horia Teodoru, George Matei Cantacuzino, Lucia Dumbraveanu, Horia Creanga, Catul Bogdan, G. Andisio – qui mettaient toutes en scène, parmi d'autres sujets, des dessins d'après des monuments anciens.

En parallèle avec les relevés, les élèves-architectes s'exerçaient à mettre en application les principes du style national dans leurs projets. Les deux premières années passées à étude obligatoire des compositions classiques, les élèves étaient invités à appliquer le langage national à certains



Ill. 78 : *École d'Architecture, Bucarest, section architectes (projets 1909-1912) – Ioan D. Enescu, une grande maison de rapport.*



Ill. 79 : *École d'Architecture, Bucarest, section constructeurs (projets 1900-1904) – Gheorghe Gh. Lupu, asile pour les enfants.*

Ill. 80 : *École d'Architecture, Bucarest, section constructeurs (projets 1904-1906) – Constantin Iotzu, maison pour quatre familles.*

projets d'atelier. Le choix du style – si on juge d'après les albums de projets conservés – était opéré en fonction des programmes, situation similaire à celle de la pratique architecturale. Hormis la période de succès maximum du style national (avec des limites flexibles entre 1912 et 1925), l'idée d'une adéquation stylistique a toujours été présente dans l'esprit des architectes roumains.

Si au début du siècle la plupart des programmes se conformaient à l'académisme français, au fil des années le nombre de projets dans le style national avaient connu une croissance continue. Ainsi, en 1912-1914 les deux orientations détenaient des pourcentages égaux dans les projets d'ateliers [35]. Les programmes ayant adopté, depuis le début, le langage national concernent les habitations (individuelles à partir de 1900, sociales à partir de 1906) [ill. 77, 78], l'architecture scolaire (maternelles depuis 1899, écoles d'art et métiers en 1901, écoles primaires en 1907, lycées en 1910) et l'architecture religieuse (église depuis 1900 et séminaires depuis 1905). Après 1904, d'autres programmes adoptent une expression nationale – écuries, pavillons thermaux, restaurant, prisons, le siège de la Société des architectes, etc. –, tandis que les programmes administratifs (mairies, préfectures, banques) deviennent courants après 1910.

Quelques conclusions s'imposent. D'une part, on peut observer une similitude presque parfaite entre la production réelle du style national et les projets d'école (voir la place occupée par les projets d'habitations et scolaires). D'autre part, les projets d'école et la pratique apparaissent différenciés par un inversement sémantique. Tandis que la production des pionniers du style national répondait à une logique doctrinaire, l'école favorisait le raisonnement stylistique : plus proche de l'arme idéologique pour les uns et de la formule stylistique pour les autres. La question des bâtiments administratifs, en tant que programme symbolique, est révélatrice dans ce sens – étudiés par les architectes dès les dernières années du XIXe siècle, ils sont les derniers à recevoir un traitement national à l'École. En revanche, par sa nature d'espace de recherche et d'essai, l'École avait devancé la production réelle et était devenue un véritable laboratoire pour certains programmes qui n'ont été mis en pratique que beaucoup plus tard. C'était le cas des écoles maternelles – un décalage de plus de dix ans sépare les projets d'atelier de 1899 du premier modèle type élaboré seulement en 1910 [36] – et des habitations sociales – étudiées à l'École depuis 1906 et réalisées en pratique à partir de 1911, date de la création de la Société des habitations bon marché [ill. 79, 80].

Un local sur mesure

À l'image de l'enseignement professé par l'institution, son nouveau local s'érige en exemple programmatique du style national.

Jusqu'en 1912, date à laquelle commence la construction [37], l'École, sous ses divers avatars, avait été abritée dans des locaux d'emprunt, le plus souvent dans des espaces impropres à ses activités. Ainsi, le nouvel édifice représentait une réelle nécessité et il avait été longtemps attendu par tous, professeurs et élèves confondus. Mais en dehors du besoin pressant, il y avait très probablement l'idée que l'École supérieure d'architecture se devait d'être dotée d'un local sur mesure, non seulement du point de vue fonctionnel mais aussi symbolique.

La décision de nommer Grigore Cerchez à la tête de ce grand projet appartenait à Ermil Pangrati, qui avait été professeur de géométrie descriptive à l'École depuis 1897, avant d'être élu recteur de l'établissement. Bref ministre de l'Instruction publique, Pangrati avait décidé en hâte la construction d'un nouveau local pour l'École d'architecture et avait confié la tâche à Cerchez [38]. Pourquoi ce choix ? Le simple fait que Cerchez comptait parmi les professeurs de l'École ne pourrait pas l'expliquer, car le corps professoral était riche d'architectes célèbres, comme Ion Mincu [39] et Petre Antonescu. La maladie de Mincu, qui allait mourir en 1912, d'une part, et la jeunesse d'Antonescu (qui toutefois s'approchait de la quarantaine), d'autre part, ont pu déterminer Pangrati à porter son choix sur Cerchez.

Grigore Cerchez avait fait des études à l'École Centrale de Paris, presque en même temps que la première génération d'architectes roumains formés à l'École des beaux-arts. Dès son retour dans le pays en 1873, il avait été nommé ingénieur-chef de la capitale et chargé en cette qualité du projet de la rectification et la régularisation du cours de la rivière Dîmbovita [40]. L'époque le permettant, il ne s'était pas contenté de ses fonctions d'ingénieur et s'était adonné également à l'architecture, naviguant avec aisance entre un néo-gothique plutôt flamboyant, l'éclectisme du Beaux-Arts français et le style national roumain. Pour ce dernier, il appliquait un principe qui était vite devenu sa marque : ne pas réinterpréter la tradition, mais l'utiliser telle quelle. Non seulement il n'envisageait aucune modification des éléments réutilisés, mais sa vision du style national reposait sur la reproduction à l'identique de sources du passé. On doit croire que cette particularité venait de sa pratique de la restauration. Son intervention à l'église princière Saint-Nicolas de Curtea de Arges avait été considérée comme salutaire, voire providentielle pour un édifice dont la restauration était convoitée par André-Émile Lecomte du Nouÿ, par de nombreuses voix de l'époque. Les principes qu'il avait adoptés pour cette restauration allaient s'imposer comme norme pour les travaux de la Commission qui devait s'appuyer encore sur eux durant une quarantaine d'années : garder tout ce qui est ancien et remplacer, par des éléments identiques, uniquement les parties susceptibles de mettre en danger le monument [41].

Ill. 81 :
Grigore Cerchez, École d'architecture (1912-1927), Bucarest.

On remarque le déplacement dogmatique de ces principes dans sa pratique de l'architecture. Ses choix des sources traditionnelles se limitaient aux exemples les plus notoires – le palais de Constantin Brâncoveanu à Mogosoaia, le monastère de Hurezi, le monastère Vacaresti ou encore la petite église Stavropoleos – dont il utilisait les détails les plus connus [42]. Ce qui explique l'air familier que partagent ses créations en style national, depuis les habitations jusqu'à l'École d'architecture. Sa vision est purement historiciste dans le sens d'une approche archéologique, tant la citation historique, précise et facilement repérable, est élevée au rang de norme dans son œuvre.

Le local qu'il projette pour l'École d'architecture est imposant à la fois par ses dimensions, par le traitement de ses volumes et par la monumentalité de ses détails décoratifs [ill. 81]. À cette image grandiose et solennelle contribue le choix de la pierre de taille comme matériau de construction. Sur le plan formel et décoratif, Cerchez avait recours à la fois à l'art valaque et l'art moldave, mais il est arrivé à créer une impression d'unité par la façon dont il a traité tous ces éléments. Malgré son éclectisme, à première vue la façade paraît être une transposition à l'échelle monumentale des principes de l'art brancovan. À côté des citations célèbres – la loggia du palais de Mogosoaia –, on retrouve également des éléments interprétés, tel le portail monumental dont la source d'inspiration (les portails gothiques moldaves) a été rendue difficilement reconnaissable par son traitement.

Très admiré par un public profane, l'édifice n'était pas apparemment apprécié par les architectes : « une construction avec une très prétentieuse façade principale » et avec une distribution « mauvaise », car « trop exiguë », avait tranché T. T. Socolescu [43].

Un style pour tous les programmes

■ Les premières années du siècle l'avait déjà annoncé, les projets d'atelier de l'École d'architecture l'avait expérimenté, l'Exposition générale l'avait confirmé : le style national convenait à tous les programmes, de l'architecture privée à l'architecture publique, du petit édicule à l'ensemble le plus complexe. Non seulement il pouvait s'adapter à la diversité des programmes architecturaux, mais il s'était imposé, par sa charge idéologique et par ses qualités esthétiques, comme le style à suivre.

L'effet de l'Exposition générale se propagera rapidement et en peu de temps le style national connaîtra une expansion sans précédent. Plébiscité par le public, encouragé par l'État et adopté par un nombre croissant d'architectes, le style national empruntera ses formes aux programmes les plus variés. Une seule catégorie architecturale lui résistera – l'architecture industrielle qui se limitera à

l'expression la plus simplifiée de ses fonctions. Pourtant, même dans ce domaine on peut citer une exception qui, sans être notable, est éloquente pour le grand succès remporté par le langage national. Il s'agit du modèle-type appliqué aux usines électriques (vers 1910 : Pitesti, Tirgoviste...), embellies du motif de l'arc profilé en accolade, copié du répertoire consacré de Mincu [ill. 82]. Plus tard, vers le début des années 1920, on retrouvera des éléments du style national dans quelques édifices associés, eux aussi, à l'électricité, comme la sous-station électrique qu'on doit à Dimitrie Hirjeu (boulevard Carol à Bucarest) avec un aspect d'immeuble résidentiel, ou les rustiques transformateurs électriques de Duiliu Marcu à Sinaia et Busteni (1923-1926) ; ensuite, au moins une fois, le langage national sera employé pour un central téléphonique, comme celui du boulevard Dacia à Bucarest projeté par Victor Stefanescu. Mais les usines de Tîrgoviste et Pitesti restent les seuls véritables exemples, à notre connaissance, d'architecture industrielle « amadouée » par l'emploi du langage national. En dehors de ce « territoire interdit », le style a su s'adapter aux programmes les plus nouveaux, comme celui, plus « glamour », du cinématographe qui fera appel à plusieurs reprises à une décoration en clé nationale.

Sans réussir à remplacer l'académisme français, toujours apprécié, le style national le supplantera progressivement, apportant ainsi un changement considérable au paysage bâti roumain. Par rapport à la phase antérieure, le style n'a pas uniquement gagné en quantité, mais surtout en conception. Riche en expérience, il n'a plus l'aspect protéiforme des œuvres des pionniers. La maturité acquise se traduit à la fois par l'assurance de la démarche et par la cohérence du vocabulaire. Paradoxalement, la production des années 1910-1920, qui semble beaucoup plus authentique et plus proche de cette tradition locale tant étudiée est, en même temps, plus cosmopolite. Les adeptes du style national expriment ouvertement leur cosmopolitisme et font de lui une qualité. Se laissant guider par une mode qui envahit de plus en plus le continent, ils ajoutent au devoir patriotique le désir d'être moderne.

Ils ont eu probablement très tôt – dès la fin du XIXe siècle – le sentiment d'être en accord avec les dernières tendances architecturales. Abonnés ou simples lecteurs (occasionnels) de la revue *L'Art Décoratif*, ils avaient pu lire dans le numéro du mai 1899 un article intitulé significativement « Le modernisme dans l'architecture » [44], qui mettait en avance des noms comme Plumet, Bonnier,

Ill. 82 :
Ancienne station électrique (1910), Tirgoviste – rue Constantin Brâncoveanu.

Bénouville, Guimard, Horta – justement des architectes, notamment les deux premiers, qui impressionnaient beaucoup leurs jeunes confrères roumains, ainsi qu'en témoigne la production de ces derniers. Pour la deuxième génération d'architectes roumains, parler le langage national était donc aussi une preuve de modernité. Ghika-Budesti, on l'a vu dans sa plaidoirie pour un art décoratif inspiré par l'art paysan roumain, comprenait le style national comme une manifestation locale du Modern Style. Dans le même esprit, une notice annonçant la parution d'une brochure d'Alexandru Zagoritz, *Une Ancienne maison roumaine*[45], expliquait aux lecteurs non familiers avec le vocabulaire ancien ce qu'était le *sacnasi*: élément typique du vernaculaire « très proche des *windows* anglaises »[46]!

La deuxième étape de l'évolution du style national s'annonce donc non seulement féconde mais surtout très intéressante sur le plan stylistique. Moins préoccupée par les questions doctrinaires que ses prédécesseurs, la jeune génération d'architectes se concentre particulièrement sur les recherches formelles: le programme idéologique acquis (et accepté par le public en général), ils peuvent désormais travailler en finesse le vocabulaire du style.

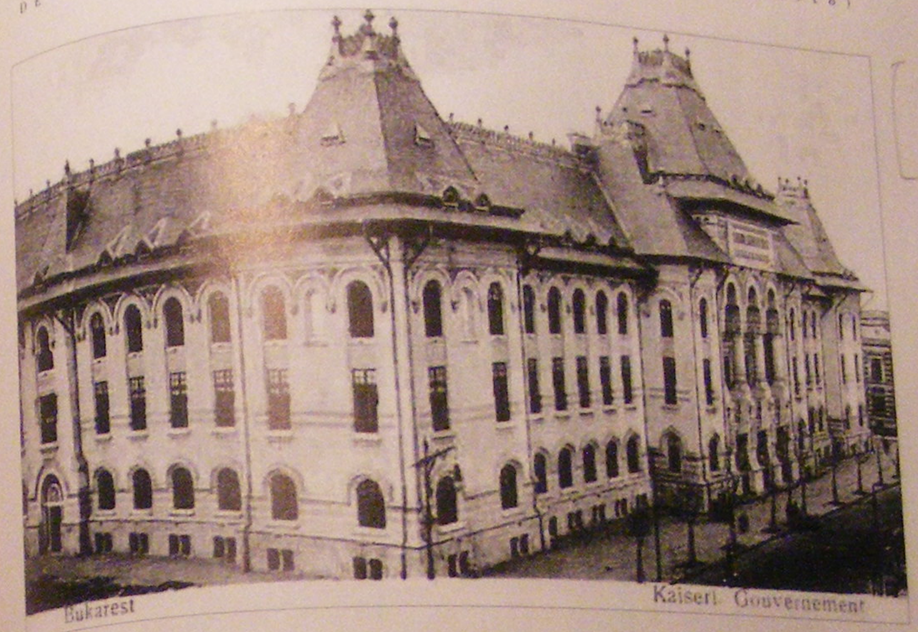
Une architecture pour le progrès de l'État: bâtiments administratifs

Si dans la phase antérieure le style national avait touché épisodiquement et timidement à l'architecture administrative – profitant des élans patriotiques de quelques édiles locaux –, après l'Exposition générale, il s'installe confortablement sur ce terrain. Entre les deux termes de l'équation s'établit une relation de réciprocité: emblème du pouvoir, l'architecture administrative consacre le style sur le plan officiel, tandis que celui-ci, par son contenu idéologique, investit les édifices en question d'une image identitaire qui leur est nécessaire. En 1911, au moins un participant au concours pour le Sénat se fie à la force sémantique du langage national[47]. Cinq ans plus tard, en 1916, la revue *Arhitectura* garantit: « Avec la disposition de lancer des concours pour chaque édifice administratif – avec les sources d'art national que nous tenons de nos ancêtres – les architectes roumains vont ériger des monuments impérissables d'art roumain qui feront la fierté de notre peuple »[48].

Au début du siècle, l'administration roumaine est en pleine évolution, mais ses fonctions ne sont pas encore beaucoup diversifiées. Par conséquent, elle ne demande pas une grande variété de programmes architecturaux et se contente, en principe, de développer ceux déjà existants – mairies, préfectures, ministères. Parmi les rares programmes nouveaux, les bureaux de poste s'associeront très tôt à l'esthétique du style national.

En principe, tant qu'il n'y a pas de service technique rattaché à un ministère ou autre institution et opérant sur un plan national, il n'y a pas non plus de typologies architecturales concertées. Or, dans cette étape d'évolution de l'administration roumaine, très rares sont les institutions qui en possèdent un. Ainsi, l'architecture de la plupart des édifices administratifs ne découle pas d'un schéma esthétique imposé et laisse libre l'imagination plus ou moins créatrice de ses concepteurs. Seul critère normatif: une monumentalité recherchée de la composition: celui-ci parfois suivi d'un deuxième: reprendre des projets perçus comme exemplaires, si non pas la composition dans ses lignes générales au moins par des détails significatifs.

En matière d'exemplarité, l'architecte Petre Antonescu se détache nettement. Prolifique dans tous les domaines de la profession, Antonescu s'imposera surtout comme la grande figure de l'architecture administrative de cette époque. Ses projets les plus importants, chacun appartenant à une catégorie différente, sont le ministère des Travaux publics de Bucarest,

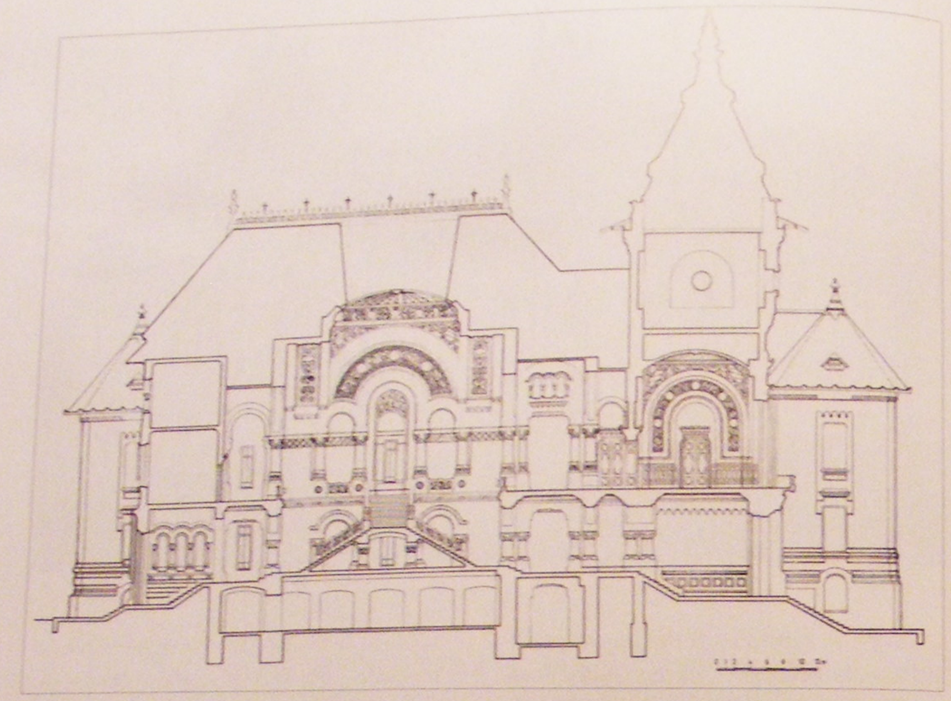


Ill. 83 : *Petre Antonescu, ministère des Travaux Publics (1906-1910 ; transformé après 1945 en hôtel de ville), Bucarest.*

(1906-1910), la préfecture de Craiova (1912-1913) et la banque[49] Marmorosch-Blank de Bucarest (1912-1923) [ill. 83, 84, 85, 88]. L'architecture d'Antonescu séduit par un sens prononcé du classique. Formé à l'École des beaux-arts de Paris, il assimile avec brio ses principes qui le guident dans toute sa création, quelle s'inspire des courants français ou qu'elle serve l'idéologie nationale. Antonescu manifeste son attachement au classicisme par des compositions harmoniques et équilibrées, en traitant toujours les éléments décoratifs comme une partie intimement liée à la logique volumétrique. De plus, ses connaissances de l'art ancien roumain lui permettent à la fois de porter un regard créatif sur la tradition et de se forger un vocabulaire des formes nationales extrêmement cohérent. Dans deux des trois exemples cités – l'exception, celle de la banque, est due à un plan de situation ingrat – la composition reproduit le schéma Beaux-Arts, avec un dialogue prévisible mais raffiné de symétries qui jouent sur plusieurs registres, depuis l'alternance des avant-corps jusqu'au rythme des ouvertures. Sur cette structure « classique », l'architecte intervient avec des éléments de langage national, dont celui le plus puissant est le motif, de dimensions monumentales, des arcs trilobés soutenus par des colonnes aux chapiteaux et bases richement décorés. Groupés par trois, ces arcs décorent la loggia au-dessus de l'entrée du ministère des Travaux publics, ainsi que l'étage supérieur de la préfecture; ils reviennent sur les façades de ce dernier édifice, employés tels quels, pour ponctuer le centre de la composition et les deux avant-corps latéraux. En revanche, ils sont traités de facture plutôt discrète sur les façades de la banque Marmorosch-Blank qui exploitent plus les sources moldaves. Ce motif des arcs trilobés, marque distinctive du vocabulaire d'Antonescu, sera souvent copié par d'autres architectes. Citons le cas de la préfecture de Focsani, œuvre de Daniel Renard et de Simion Vasilescu (1913): dans une formule simplifiée, l'édifice rappelle le ministère des Travaux publics.

De toutes les catégories de l'architecture administrative, les mairies joueront le rôle le plus considérable dans la diffusion du langage national sur tout le territoire du pays. Premiers édifices administratifs à adopter le nouveau style, elles lui resteront fidèles au fil des années. De

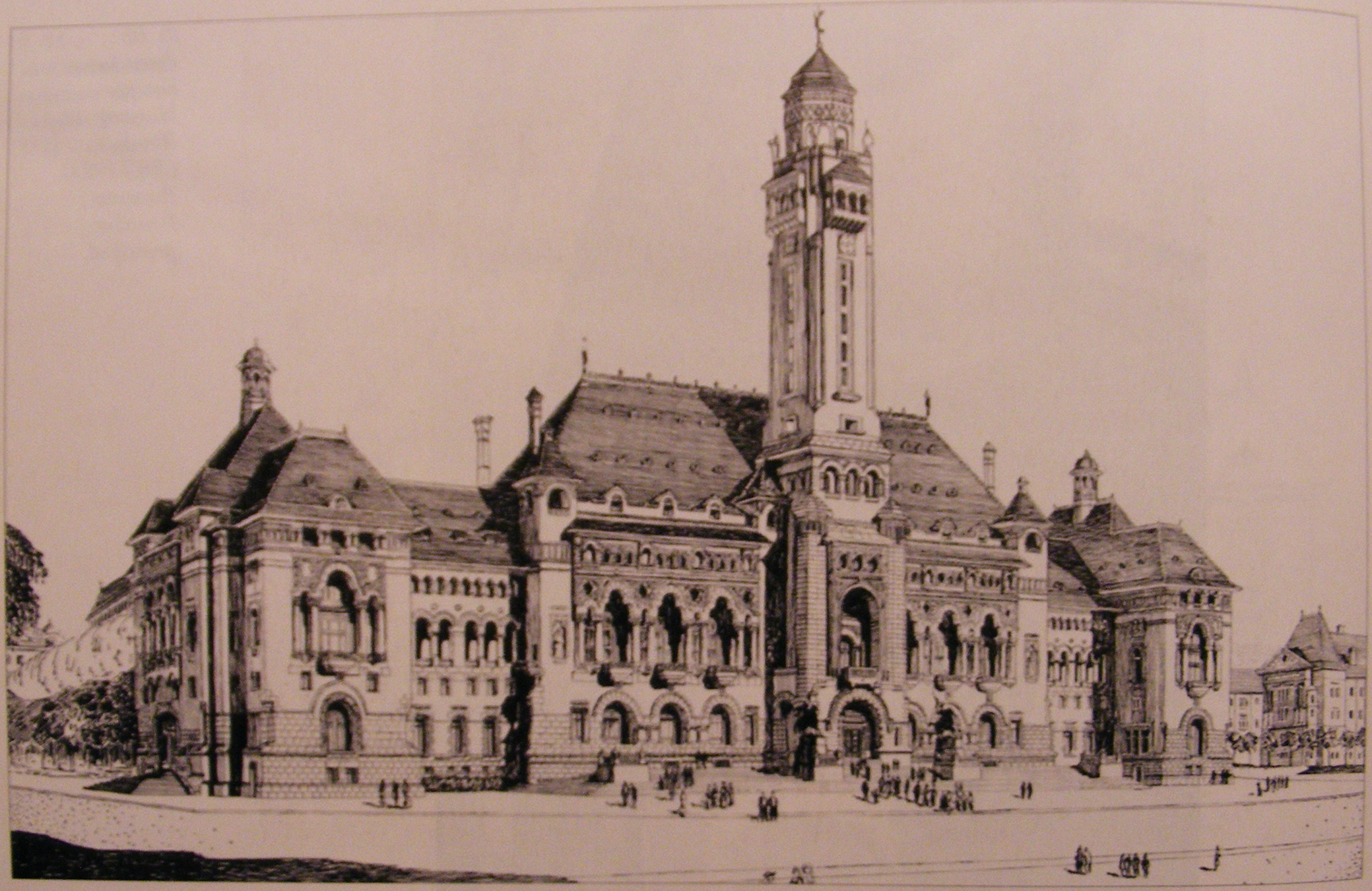
Ill. 84 :
Petre Antonescu, préfecture de Craiova (1912-1913) – coupe.



Ill. 85 :
Petre Antonescu, préfecture de Craiova (1912-1913) – escalier d'honneur.

Ill. 86 :
Petre Antonescu, banque Marmorosch-Blank (1912-1923), Bucarest ; l'escalier principal.

Ill. 87 :
Petre Antonescu, Archives de l'État (1916), Bucarest – salle d'expositions.



Ill. 88 :
Petre Antonescu, projet pour l'hôtel de ville de Bucarest (1912) – ensemble.

plus en plus nombreuses – modernisation du pays oblige –, dans les grandes villes ou dans les agglomérations plus modestes, elles feront du style national un étendard de l'administration roumaine. Sans typologie architecturale fixe, chacune essaie de représenter, avec le plus de panache possible, la commune respective.

Le plus bel exemple du genre pour l'époque est le nouveau local de la mairie de Constanta, projeté par Victor Stefanescu et dont la construction commence en

Ill. 90 : *Alexandru Clavel (?), poste de Tîrgoviste.*

1912 [50] [ill. 89]. Ville portuaire en plein développement, Constanta s'est offert un bâtiment à la fois imposant et moderne, qui joue la carte de l'originalité. L'édifice respire la modernité, depuis la composition qui, tout en restant symétrique, apporte du dynamisme, et jusqu'à l'interprétation simplifiée du vocabulaire spécifique. Quelques détails formels et décoratifs – comme les deux porches latéraux ou le grand arc en anse de panier de l'entrée principale – ainsi que l'emploi du béton armé situent clairement cet édifice dans son temps : c'est une architecture en parfaite consonance avec des exemples européens contemporains, qui démontre le vaste potentiel du style national.

À côté des mairies, les autres messagers fidèles du langage national seront les bureaux de postes. Sans pouvoir rivaliser avec le nombre beaucoup plus élevé des mairies, ceux-ci connaîtront à cette époque une croissance considérable liée à la modernisation de l'État. Dans leur qualité d'image du progrès, leur association au style national est d'autant plus significative. L'initiative de construire les locaux des postes selon les exigences du langage national appartient à une seule personne – Grigore Cerchez, à la tête de la Direction générale des Postes et des Télégraphes. On doit aussi à Cerchez, infatigable promoteur du style national, l'idée des timbres jubilaires à l'occasion de l'Exposition générale, et des timbres de bienfaisance s'inspirant de l'héritage monumental autochtone [51].

On ne sait pas si les quatorze bureaux de poste projetés entre 1905 et 1908 ont été signés par lui-même ou par l'architecte du service, Alexandru Clavel [52] : toutefois l'un comme l'autre avaient de solides connaissances de la tradition architecturale locale, ce que reflètent amplement les compositions de ces édifices [ill. 90]. Sachant que Clavel a signé très peu d'œuvres en son nom propre, il est fort possible que les postes soient le fruit d'une coopération entre le chef de la Direction et l'architecte du Service. Sans user d'une typologie unique, les édifices partagent tous une vision commune qui s'appuie sur la monumentalisation et la simplification des formes, le contraste des couleurs entre

le parement de brique rouge et les détails décoratifs en pierre de taille, ainsi qu'une prédilection pour une esthétique de l'art valaque du XVIIIe siècle.

Une architecture pour s'instruire

Écoles

Dans le domaine de l'architecture publique, l'autre secteur qui fait de l'esthétique nationale son emblème est celui de celui de la culture et de l'instruction. Associés par leur fonction aux mécanismes les plus intimes qui définissent et construisent l'identité de la nation, écoles, bibliothèques, musées seront des programmes de prédilection pour la diffusion du style roumain. À une époque où le syntagme de « culture nationale » rimait avec la résurrection de la tradition, ces édifices semblaient naturellement – mais aussi nécessairement – voués à servir la doctrine nationale.

De tous ceux-ci, l'architecture scolaire occupe une place à part. D'un côté, premier programme public à avoir adopté le style national, d'un autre, celui avec le plus grand nombre d'édifices, il représentera, sans doute, la catégorie la plus efficacement investie par ce style. Instrument par excellence de l'éducation et, par conséquent, la plus apte à forger l'identité et l'unité spirituelle de la nation, l'école représente un des objectifs principaux du jeune État roumain, depuis sa constitution. Ainsi, l'architecture scolaire recevra très tôt, à partir de la deuxième moitié du XIXe siècle, une typologie distincte: le ministère de l'Instruction publique sera parmi les premiers à se constituer un service propre d'architecture et des cahiers des charges [53]. Cette typologie définit d'abord le côté fonctionnel pour s'attaquer ensuite aux questions stylistiques.

Les chantiers de l'architecture scolaire s'étalent sur deux étapes: au cours de la première, on construit des écoles normales, des lycées, des universités, qui préparent des cadres pour l'enseignement dans les écoles primaires, urbaines et rurales, représentant, quant à elles, la majorité des édifices de la seconde étape [54].

L'essor de l'architecture scolaire est généré par l'augmentation, au début des années 1880, du budget que le ministère des Cultes et de l'Instruction publique reçoit pour financer la construction des locaux d'écoles. Dépourvu d'une structure appropriée – son Service d'architecture se composait d'un seul architecte et d'un dessinateur – le ministère avait fait appel à des architectes extérieurs, tant Roumains qu'étrangers. Cette mesure a fait réagir les architectes autochtones [55] qui se sont engagés dans des débats acerbes avec le ministère, l'accusant d'un manque de nationalisme: « Ces édifices scolaires devaient être des *monuments nationaux* [n. s.]. Pour qu'ils soient des monuments nationaux, ils devaient être le miroir qui puisse montrer à l'avenir le vrai degré de notre culture au moment de la construction de ces bâtiments. Et pour que ces monuments soient le thermomètre qui mesure quel est le degré de culture et de civilisation du peuple roumain à l'heure actuelle, ils devaient être exécutés uniquement par des architectes et des artistes roumains » [56]. Le ministère semble ignorer sciemment la question stylistique, s'intéressant uniquement à l'adéquation fonctionnelle. Il oppose de plus un autre contre-argument: les édifices scolaires doivent être « à la hauteur des demandes culturelles des peuples les plus avancés », ce qui explique d'ailleurs pourquoi on emploie des étrangers surtout pour les projets des institutions de l'enseignement supérieur [57].

Durant les années suivantes, la position du ministère ne change pas. Préoccupé de normaliser la construction des bâtiments scolaires, il promulgue en 1893 un règlement pour la construction d'écoles primaires, urbaines et rurales [58]. Le texte concerne exclusivement les questions techniques, sans aborder des détails de style d'architecture. Seule exception: l'indication d'utiliser de préférence les tuiles ou les lattes en bois pour les toits des écoles rurales, par rapport à la tôle préconisée pour le milieu urbain. Insistant sur l'utilisation des locaux spécialement aménagés, le règlement établit la typologie des plans, ainsi que toute une problématique liée à l'hygiène. Ultérieurement, ces plans seront mis en pratique par la Caisse des écoles, fondée en 1896 par Petru Poni, le ministre en fonction. Celle-ci se lance dans une campagne fébrile: entre 1896 et 1909, on construit pas moins de 1 730 écoles et 806 habitations pour leurs directeurs [59]! Si on compare ces chiffres avec ceux avancés par un rapport de 1900 – qui donne un total de 3 575 écoles rurales et 392 urbaines [60] – on réalise les proportions exceptionnelles de l'activité entreprise par la Caisse.

Au début du XXe siècle, l'architecture scolaire est en plein essor. Elle se décline dans toute la diversité des programmes, depuis les asiles d'enfants jusqu'à l'université. En ce qui concerne la qualité de son esthétique, elle reste toujours dans un registre très simple, son attribut stylistique le plus courant étant réduit à l'ornement en brique à la façon du rationalisme français. On peut supposer que ce désintérêt pour les questions stylistiques a deux causes: l'approche fonctionnaliste et la nécessité de bien gérer un budget censé couvrir toutes les demandes.

En même temps, cette image simplifiée n'est pas une règle générale et il y a des écoles primaires dont l'architecture fait l'objet d'un soin particulier: c'est le cas d'une école rurale dessinée par Ioan D. Berindei pour un des villages de l'Administration du domaine de la Couronne [ill. 91]. Son appartenance aux propriétés de la famille royale, qui faisait de ses villages un exemple pour toute la population, peut expliquer ce traitement de faveur. L'édifice, qui inclut le logement de l'instituteur et deux salles de classe, s'inspire de la demeure paysanne: plus gaie, la partie d'habitation met en scène

Ill. 91 : *Ioan D. Berindei, école primaire rurale pour l'Administration de la Couronne.*

le motif typique du *foişor* avec des arcatures trilobées et des colonnes décoratives, tandis que la partie réservée à l'enseignement est plus sobre.

En dehors des écoles primaires, les autres catégories sont beaucoup moins bien représentées à l'époque. La fonction de jardins d'enfants (ou asiles d'enfants, d'après la dénomination courante) avait à peine commencée à être développée et existait plus dans les projets de l'École d'architecture que sur le terrain. Quant aux lycées, après une période de croissance très importante, leur nombre stagnait désormais. En revanche, ils sont plus attachés à l'esthétique nationale: d'une part, pour souligner leur position dans la hiérarchie, leur architecture avait été, dès la fin du XIXe siècle, plus riche et plus représentative; d'autre part, leur fonction d'écoles secondaires les rendait plus susceptibles d'user de l'idéologie nationale dans toute la complexité de ses connotations. Les projets de l'École d'architecture offrent un témoignage éloquent pour le degré d'élaboration du langage national utilisé pour ce programme.

Un symbole: le musée d'Art national

Les musées sont une institution nouvelle pour le jeune État roumain qui les admire à l'étranger et rêve de pouvoir en fonder lui-même. L'idée de musée, en tant que fonction spécifique dépassant les limites de la collection privée, s'impose en Roumanie surtout dans la seconde moitié du XIXe siècle, après l'unification des deux

principautés. Dans les années d'essor suivant l'acte fondateur de 1859, on associe la création des musées à celle des universités, notamment aux écoles des beaux-arts, et on leur accorde une attention toute particulière en tant qu'institutions de culture et d'éducation.

En 1875, le ministre en fonction des Cultes et de l'Instruction publique, Titu Maiorescu, lance l'idée d'un musée national [61]. Restée sans suite concrète, cette initiative deviendra rapidement une grande cause des intellectuels roumains. Le musée national apparaît comme l'accomplissement suprême de la culture roumaine qui, grâce à sa création, trouverait une reconnaissance bien méritée de son passé artistique, mais aussi un moyen de durer, de réjouir de ses richesses les générations à venir.

En dépit des efforts conjoints d'officiels et des personnes privées, ce musée ne verra le jour qu'en 1906, sous l'impulsion de l'Exposition générale. À l'époque, la capitale du royaume ne peut s'enorgueillir que du musée d'antiquités et celui de zoologie dont l'amalgame d'objets trahit leur provincialisme. De plus, ni l'un ni l'autre n'ayant des locaux appropriés, ils étaient abrités par l'Université. L'année de l'ouverture de la grande manifestation [62], on inaugure à Bucarest un musée géologique, œuvre de Victor Stefanescu, un des architectes de l'Exposition [ill. 92]. En dépit de la qualité exceptionnelle de son architecture, ce musée n'est qu'une institution d'ordre secondaire par rapport à l'importance du musée national projeté. Toutefois, son rôle n'est pas des moindres car il est le premier à adopter le style national dont il promeut admirablement les principes. Partant de la demeure vernaculaire typique, Stefanescu parvient à surprendre l'esprit de la tradition, dans une démarche synthétique qui réfute toute imitation.

L'idée de construire un local pour le musée national naît d'une terrible tragédie : l'incendie qui détruit partiellement, en 1884, l'aile de l'Université abritant l'École des beaux-arts et les musées. À cette occasion, le major Pappazoglu, alerté par la précarité de conservations de tous ces biens, plaide pour la construction sur la colline de Radu-Voda d'un local spécial qui rassemblerait, loin des catastrophes naturelles, des bibliothèques, des archives et un musée d'art religieux, réunissant toutes les collections privées [63]. L'événement tragique de l'incendie, ainsi que l'augmentation du budget du ministère des Cultes et de l'Instruction publique dans les années 1880, relancent au niveau officiel l'idée de fonder un musée national. En 1887, on charge les architectes allemands Schmieden, von Weltzien et Speer du projet [64] ; à ceux-ci succèdent d'autres architectes étrangers, invités par les différents cabinets ministériels – notamment deux viennois, Georg Niemann (1892) et Moritz Dreger. On ne connaît pas les projets de ces derniers, mais on peut supposer qu'ils devaient s'encadrer, comme celui des architectes allemands, dans une esthétique néo-classique. À l'époque, le style national n'est jamais associé à un tel programme qui, tout comme celui des universités, est réservé aux grands courants d'architecture, pour montrer le degré de civilisation de la Roumanie.

L'idée d'un musée national est reprise en 1900 par le ministre Arion et en 1901 par son successeur, Haret, qui, dans un rapport adressé au roi, demande la fondation d'une école d'art national et d'un musée afférent [65]. Face au manque de résultats, dans les années à suivre on cherche des solutions plus flexibles et plus faciles à mettre en œuvre. Ainsi, en 1903, la restauration préconisée de l'église Stavropoleos suggère à l'historien de l'art Alexandru Tzigara-Samurcas une possible issue [66]. La petite église étant unanimement appréciée comme le joyau de l'art ancien de la capitale, cette proposition est rejetée comme blasphématoire et quelques années plus tard l'édifice sera restauré par Mincu lui-même [67].

Ill. 92 : *Victor Stefanescu, Institut géologique (1906). Bucarest.*

La grande Exposition de 1906 relance les débats sur le musée national. Dès l'origine, la manifestation avait été conçue avec le dessein de laisser derrière elle des traces pérennes. De telle sorte qu'une partie de son infrastructure avait été construite en dur [68]. À la fin de l'exposition, le commissariat se trouve en possession d'un nombre important de pièces ayant constitué le vaste panorama de la civilisation roumaine : achetés spécialement pour être exposés ou donnés par les participants, ces objets représentent « un matériel substantiel prêt à servir à la fondation de musées divers » [69]. Le projet d'Istrati prévoyait l'ouverture de trois musées : commercial, militaire et rétrospectif [70]. Ce dernier désignait en fait le musée national, destiné à occuper le palais des Arts et la *cula*, qui avaient respectivement accueilli au long de l'Exposition l'art contemporain et l'art religieux.

En octobre 1906 est créée l'institution du musée d'Art national, mais son directeur, Tzigara-Samurcas, nommé par décret royal, n'accepte pas son installation dans un des anciens pavillons de l'Exposition, les considérant inappropriés pour cette

fonction [71]. Dans le livre d'or du musée, la reine Elisabeta inscrit quelques mots qui peuvent avoir la valeur d'une devise : « C'est du patrimoine ancien que notre art doit renaître ! » [72].

On peut considérer que même si l'idée de musée national courrait depuis trois décennies, son vrai concepteur en a été Tzigara-Samurcas. Avant même d'être nommé directeur du musée, celui-ci avait tracé ses principes : expression de la civilisation du pays et dépositaire de la tradition locale, l'institution est destinée aussi à étudier systématiquement l'art roumain et à le populariser auprès du grand public [73]. Personnalité marquante de la culture roumaine de la première moitié du XXe siècle, le directeur bénéficie non seulement d'une éducation solide mais aussi à l'avant-garde dans son domaine : formé à Munich et Berlin, sous l'aile d'Ernst Curtius et Adolf Furtwaengler, le jeune roumain travaille avec Wilhelm van Bode, jadis à la tête de la Direction générale des musées royaux de Prusse, comme assistant bénévole, pour se rendre ensuite en France auprès de Salomon Reinach [74].

Tzigara-Samurcas impose depuis la création du musée deux innovations importantes. La première concerne son contenu, la deuxième son contenant. Dans la vision de l'historien d'art, la composante la plus importante de la nouvelle institution devait être l'art paysan, à l'origine de toute forme d'art national [75]. À l'époque, une telle affirmation apparaît à la fois comme courageuse et très progressiste. Ne se contentant pas de limiter l'art populaire à son seul côté décoratif, Tzigara-Samurcas fait entrer l'architecture dans les salles du musée : en 1907, il expose une vraie maison paysanne et en 1909 il enrichit les collections d'une église en bois [76]. En tant qu'historien d'art averti, il connaissait certainement le musée en plein air de Skansen en Suède, ouvert en 1891, qui a pu l'inspirer dans sa démarche. En même temps, il ne faut pas oublier que les expositions universelles avaient donné naissance à la volonté de présenter des collections d'objets touchant à la vie populaire resitués dans leur contexte ; ainsi, toute une série de musées avait vu le jour, depuis le Nordiska Museet de Hazelius (1880) jusqu'au musée bulgare fondé à Sofia la même année que son homologue roumain (1906) [77]. Dans ce contexte, l'initiative de Tzigara-Samurcas n'est pas singulière, tout au contraire ; nonobstant, pour l'époque et surtout pour la région, elle s'impose comme novatrice. Avec son idée d'acquérir une maison de chacune des régions importantes habitées par des Roumains, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du pays [78], il anticipe de trois décennies l'œuvre ethnographique de Dimitrie Gusti, créateur en 1936 à Bucarest du musée du Village.

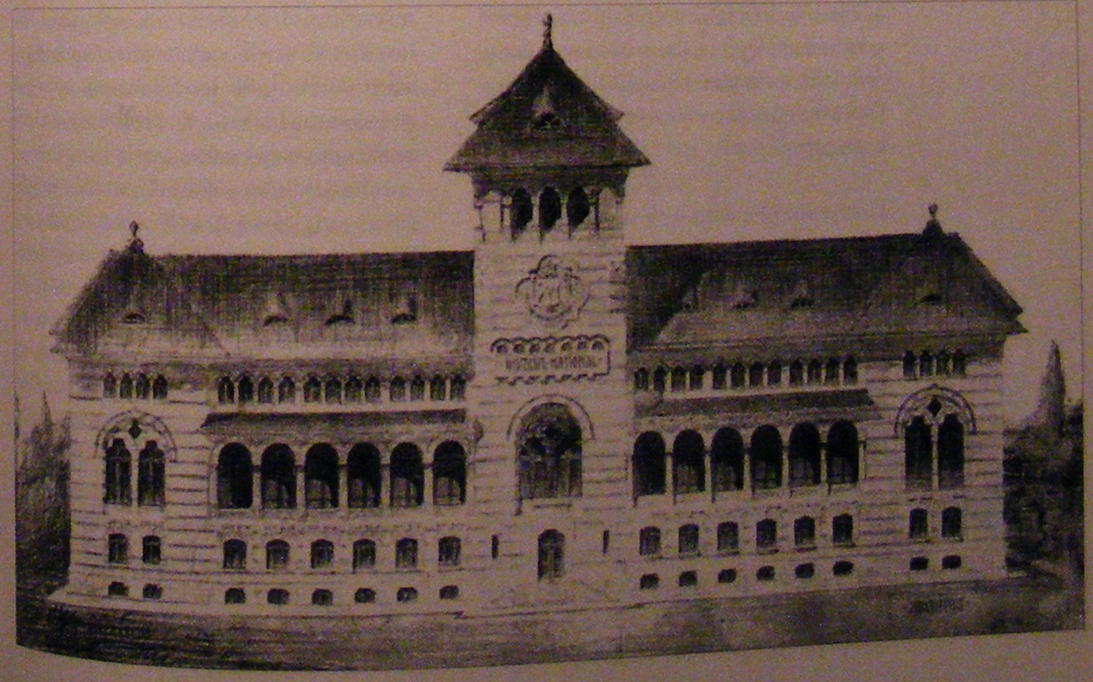
Dans l'esprit de Tzigara-Samurcas, l'introduction de l'ethnographie dans le musée est censée transformer celui-ci en un organisme vivant et forger l'avenir de l'art roumain. Le musée est donc un endroit à la fois d'apprentissage et d'inspiration, où les artistes trouvent matière pour leur création, à l'image de l'architecte Clavel (que cite le directeur) qui avait utilisé « avec grande habilité les détails des colonnes de cette maison [de Mogos] pour sa très belle et originale iconostase » [79].

Cette idée de faire des collections du musée un pont entre les artistes et l'héritage de la tradition locale se reflète également dans la planimétrie du musée qui, à l'origine, doit faire corps commun avec l'École des beaux-arts. La conception de l'édifice représente la deuxième grande innovation de Tzigara-Samurcas : d'une part, l'association avec l'enseignement artistique confère à l'institution un véritable caractère d'outil de recherche ; d'autre part, l'architecture même doit répondre aux exigences spécifiques de sa fonction et embrasser, de surcroît, les dernières découvertes en la matière.

Conçu dans le style national – le choix s'imposait d'emblée en raison de sa destination –, l'édifice est donc conditionné dans son aspect esthétique par une problématique particulière à la science des musées. D'abord, par des questions techniques : les matériaux de construction (béton armé, pierre de taille, brique apparente, fer et verre) sont garants de la modernité de l'édifice et réduisent aussi les dégâts en cas d'incendie. Ensuite, par l'adéquation avec les collections à exposer : les salles à l'étage, destinées à recevoir l'art religieux, seront voûtées pour suggérer l'ambiance monastique ; au centre de la composition, une cour carrée entourée par des galeries ayant une double fonction – abriter les pièces en pierre qui ont besoin de lumière directe et dégager chaque salle de l'ensemble. Même la présence de la tour carrée, couronnant l'entrée, n'est pas seulement le fruit d'un acte artistique : « D'une part [elle] interrompt la symétrie de la longue façade, d'autre part, rend possible l'existence de la voûte à l'intérieur de la section religieuse » [80].

Nicolae Ghika-Budesti est officiellement chargé de l'exécution des plans en septembre 1906. Dans sa première version, datant de 1906, son projet prévoit une composition plutôt « classique » pour l'esthétique du style national [ill. 93]. La façade principale est bien symétrique, rythmée par les verticales des avant-corps latéraux et de la tour carrée centrale, qui sont reliés par une double série d'arcatures. Le choix du parement – assises de pierre de taille et de brique apparente – ainsi que la galerie du premier étage sont des renvois distincts à l'architecture religieuse locale. Tzigara-Samurcas l'avait d'ailleurs explicitement annoncé : « L'architecture extérieure doit refléter d'abord le contenu, qui joue le rôle principal » [81]. D'origine moldave, Ghika-Budesti ne peut s'empêcher de donner une place d'honneur à l'art de sa région, rehaussant l'image d'inspiration valaque de la façade d'une forte touche gothique. Par son emplacement, au début de la chaussée Kisellef, l'édifice fait face au musée géologique dessiné par Stefanescu, formant ainsi un double symbole fort à l'emplacement des anciennes portes de la ville.

En attendant le commencement des travaux, Tzigara-Samurcas ouvre le musée



Ill. 93 : *Nicolae Ghika-Budesti, projet pour le Musée d'Art National (1906), Bucarest – première version.*

dans le local de l'École des beaux-arts, situé dans la proximité de son futur emplacement, et présente à l'Exposition de 1911 de Rome une ébauche de son projet. Commissaire de la section roumaine, il fait construire par Giulio Magni un pavillon d'après le modèle de la maison de Mogos [82]. À l'intérieur prenaient place des reproductions en plâtre d'après les bas-reliefs du monument romain d'Adamclisi [83], des costumes populaires, des objets d'art religieux et des toiles de peintres contemporains.

Le chantier n'est ouvert qu'en 1912 et la pose de la première pierre se fait dans l'ambiance d'une fête nationale. Les guerres balkaniques de 1912-1913 retardent la construction qui sera définitivement interrompue par la Grande Guerre. Dans l'attente d'avoir son propre local, le musée remplit son rôle culturel et moral d'« École vivante du patriotisme et du développement du sens esthétique » [84]. « La tendance des peuples pour une vie culturelle plus intense naît seulement après qu'on a réveillé le sentiment du respect de la tradition dans toutes les classes de la nation. L'appréciation et la recherche du passé et, par conséquent, la création des musées est un des signes caractéristiques de toute renaissance culturelle » [85], prônait la brochure publiée à l'occasion de l'ouverture du musée d'Art national.

Habiter « à la roumaine »

Si le style national trouve un allié de poids dans l'architecture officielle, son domaine de prédilection reste toujours celui de l'habitation. Le secteur de l'habitation privée est, d'ailleurs, le plus actif de toute l'architecture de l'époque. Il connaît un développement spectaculaire dans les années d'avant la guerre et, conséquence de la montée dans l'estime publique du métier d'architecte, les propriétaires se pressent de faire appel à de vrais professionnels. Dans les permis de construire de l'époque figurent de plus en plus de projets signés par des architectes pour des habitations des plus modestes. L'appel aux professionnels est aussi le résultat de la politique stricte menée par les services techniques de la mairie de la capitale, qui n'acceptent que les projets signés par des architectes autorisés. C'est une politique censée, d'une part, protéger la profession d'architecte, d'autre part, assurer une prestation de qualité pour l'architecture de la capitale. En jugeant d'après les demandes d'autorisation, la ville de Bucarest se distinguait par cette exigence.

Ainsi, grâce à cette politique, l'architecture de l'habitation – et non seulement – acquiert une image plus soignée, même aux niveaux les plus modestes.

Le style national couvre une assez grande partie de la production immobilière de cette époque. Le nombre croissant des projets qui embrassent son esthétique s'explique non seulement par le fait que l'habitation privée a été son programme de prédilection depuis ses débuts, mais surtout par le succès qu'il avait remporté à l'Exposition nationale de 1906. Grâce à cette réussite, des éléments du langage architectural du style national se diffusent même dans les quartiers périphériques de la ville. C'est le même phénomène qui avait atteint jadis les formes du néo-classicisme et, plus tard, de l'éclectisme. Cette architecture de contamination emploie un vocabulaire assez restreint et très simplifié dont la caractéristique principale est l'application de quelques éléments décoratifs sur le volume rudimentaire de l'édifice. Cette formule primaire du style national n'est pas l'apanage des seuls maçons, ingénieurs ou autres architectes conducteurs, plusieurs architectes l'utilisent aussi.

En dehors de cette formule dépouillée, qui touche – à quelques exceptions notables près – les habitations les plus modestes, le style national s'épanouit dans le programme résidentiel. Il y trouve la plénitude de son inventivité, qui lui permet de moduler décoration et composition sur des surfaces vives, de jouer de son caractère souvent intimiste, ou encore d'expérimenter des associations qu'il appliquera par suite dans l'architecture monumentale. Ce sont surtout les grandes résidences qui permettent de déployer – à la fois par les moyens financiers de leurs propriétaires et par le caractère plus complexe de leur programme – toutes les qualités du style, mais on compte également des réalisations remarquables parmi les habitations moins aisées.

L'image de la demeure urbaine de style national se forge durant ces dernières années d'avant l'entrée en guerre de la Roumanie et elle constituera aussi le prototype de la période suivante. Ses caractéristiques invariables sont facilement repérables : une composition pittoresque, avec une tendance pour l'asymétrie, souvent matérialisée par l'accent des tours, l'utilisation pittoresque de l'ombre issue de l'emploi des nombreuses ouvertures traitées de manière décorative (fenêtres, loggias, *foişor*), l'utilisation fréquente des éléments rustiques en bois (balcons, toits, etc.), la texture et la couleur de différents matériaux. Ces éléments censés apporter un cachet d'authenticité au style national roumain se retrouvent dans des formules similaires dans les architectures régionalistes d'ailleurs. Profession de foi ou question de mode, c'est une formule qui rencontre le succès, les publications fournissant des modèles potentiels [86].

L'influence de l'esthétique 1900 (d'inspiration Art Nouveau ou Sezession), même diffuse, est clairement décelable dans plusieurs productions de l'époque. Sans emprise sur la composition générale de l'édifice, elle se manifeste par le biais des éléments disparates ou des assemblages de ces éléments, dont l'arc en anse de panier, la double colonnette à fût court et galbée, l'ondulation curviligne des profils, etc.

Quelles sont les typologies de l'habitation en style national ? En dehors de la maison modeste qui est plus une forme de contamination qu'une typologie en soi – avec l'exception notable de l'habitation sociale –, les supports qui mettront le mieux en valeur ce style seront la villa urbaine et la résidence campagnarde.

Au début du XXe siècle, la capitale du royaume, en pleine croissance, multiplie les lotissements. Destinés pour la plupart à des habitations luxueuses, ces lotissements, malgré l'absence de lois spécifiques, sont un exemple éloquent pour le développement de l'urbanisme à Bucarest : considérés comme des « fragments » urbains unitaires et cohérents, leur mise en place entraîne des réglementations particulières [87]. Cette attitude responsable et progressiste trouve son origine dans la création d'une Caisse pour les travaux de la ville (responsable d'une série de lois), ainsi que dans le concours de planification de la capitale en vue de l'Exposition de 1906. Dans les premières années du siècle apparaît un nombre important de lotissements, appelés « parcs » ou « jardins » : le « jardin » Ioanid (1909-1910, réalisé par la municipalité sur un terrain acheté antérieurement), le « parc » Boerescu (1911, ultérieurement partie du lotissement Delavrancea sur un terrain acheté par la municipalité), les « parcs » Filipescu (réalisé en 1912 par Alexandru Filipescu sur sa propriété avec l'architecte O. van Rysselberghe) et Bonaparte (1913).

Le « jardin » Ioanid relance en fait le lotissement préconisé au début des années 1890 et que Mincu avait étudié dans sa « Cité roumaine ». D'ailleurs, sa conception se place dans une certaine continuation des principes de l'architecte. Ainsi, à l'acquisition de son lot, chaque propriétaire recevait en complément des conditions de vente des instructions concernant les normes de construction. Celles-ci stipulaient : « Les maisons à construire dans cet ensemble seront bâties comme des villas et de préférence dans le style roumain [...] L'utilisation du bois

apparent décoratif est permise [...] La cour vers la rue sera traitée particulièrement comme un jardin planté avec des fleurs et des petits arbustes, tandis que la cour au fond sera plantée avec des arbres » [88]. On remarquera que derrière ce langage sec s'ouvre la perspective d'une image idyllique, qui convient très bien au style national et qui, finalement, correspond dans ses grandes lignes à celle de la « Cité roumaine » de Mincu. D'ailleurs, le « style roumain », en tant qu'approche unitaire, s'imposera ensuite dans la conception des lotissements, qui devront, au moins partiellement, se soumettre à ses principes [89].

En ville toujours, l'immeuble d'appartements demeure rare. L'architecte Cincinat Sfintescu trouve deux facteurs responsables de cette situation : le fait que l'industrie et le commerce sont à leur début en Roumanie, d'où la nécessité des propriétés urbaines « autarciques », avec une grande cour pour abriter tout ce qui aide au bon déroulement de la vie familiale ; l'individualisme de la race qui n'accepte pas les cours communes ou les appartements sur des escaliers et corridors communs [90].

En revanche, la résidence à la campagne sera un programme privilégié pour les pratiquants du style national. Situées dans le cadre idéal, aptes à enivrer l'imagination de tout architecte qui se prétend adepte du courant national, ces vastes propriétés représentent, plus encore que leurs pendants urbains, des exemples d'épanouissement du style.

Les charmes de l'intérieur

Dès ses débuts, le style national avait investi les intérieurs. Mais on ne sait pas si le mariage entre l'esthétique extérieure et le confort intérieur était une véritable union ou une simple conjoncture. En dehors des témoignages sur la maison personnelle de Mincu, aucun autre document ne permet à l'heure actuelle de mesurer l'étendue du phénomène.

Aussi rares qu'ont pu être ces tentatives, elles ont été d'autant plus précieuses qu'à cette époque le goût pour la décoration à l'occidentale dictait sa loi. Installé progressivement depuis les premières décennies du XIXe siècle, conséquence logique de l'ouverture de la société roumaine vers la civilisation occidentale, ce goût ne fait que progresser tout au long du siècle. À l'époque, on importait les éléments de ce décor indispensable à toute maison respectable ; comme le coût en était très élevé, on avait ouvert des ateliers en Roumanie pour fabriquer du mobilier à la mode occidentale.

Il faut croire, toutefois, que parmi les particuliers qui avaient adopté le style national pour l'architecture de leur maison, au moins une partie avait choisi de décorer leurs intérieurs de la même façon. Il est fort possible que la plupart des intérieurs n'aient eu que des touches de couleur locale, dispersées dans un mélange éclectique aux airs de cabinet de curiosité. À l'heure des collections privées, dont plusieurs privilégiaient l'art populaire et, surtout, religieux, le style national n'était pas encore une conception concertée de l'architecture intérieure mais plutôt un cumul d'éléments remarquables. Il est symptomatique qu'en 1916 on associe toujours l'idée d'intérieur « roumain » avec les besoins spécifiques des collections : une notice publiée dans *Arhitectura* [91] rend compte d'un projet d'habitation réalisé par Ernest Doneaud pour un amateur d'art, projet que la revue qualifie comme un « essai réussi d'utiliser des éléments roumains dans une habitation-musée ».

Les « Essais d'art décoratif roumain » que le jeune Ghika-Budesti publie dans *Arhitectura* en 1906 témoignent de la volonté de rompre avec les modes d'emprunt et de s'inscrire dans un courant moderne : « L'art décoratif et, surtout, celui du mobilier qui, presque tout au long du XIXe siècle, semblait délaissé et se contenter à reproduire invariablement des copies

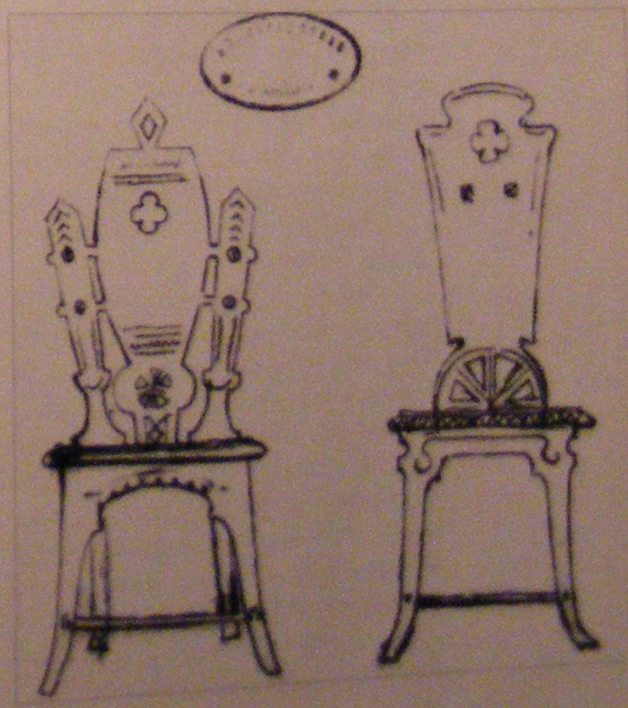
plus ou moins déformées des styles classiques du passé, a repris depuis dix-quinze ans une place d'honneur parmi les préoccupations et les essais des artistes modernes » [92]. Ce courant moderne était celui de l'Art 1900, ce qui explique d'ailleurs le clair penchant du jeune Roumain pour l'interprétation de la tradition paysanne. À l'inverse de Mincu, plus éclectique dans sa démarche et plus versé dans les sources historiques, le jeune architecte propose un répertoire inspiré essentiellement de l'art paysan et des formes plus épurées, plus modernes [ill. 94]. Ses créations portent l'empreinte, non avouée mais évidente, de l'expérience finlandaise de l'Exposition universelle de Paris de 1900 et de toutes les autres générées par celle-ci : aucune surprise donc de voir combien la salle à manger de Ghika-Budesti ressemble à celle que le Slovaque Dusan Jurkovic dessine un an plus tard, en 1907. Dans la même mouvance, toujours inspirés par la richesse des ornements populaires et par la diversité de leurs techniques afférentes, se situent les croquis non datés de l'architecte Ioan D. Berindei [ill. 95].

L'Exposition générale de 1906 avait ouvert des voies nouvelles à l'art national, tandis que de leur côté les écoles d'art et métiers, notamment celle de Bucarest qui a pu bénéficier de l'enseignement de Mincu, préparaient le terrain pour une autre vision de l'art décoratif. Quant aux artistes et architectes, ils trouvent depuis l'ouverture des portes, en 1907, du musée d'Art national de Tzigara-Samurcas un lieu de recherche et inspiration pour leur création.

À cette époque l'art décoratif roumain est en plein essor, ainsi que le démontre la parution en 1916 de l'éphémère publication *Arta si Frumosul* (*L'Art et le Beau*), « revue d'arts appliqués ». La revue se propose d'associer à son œuvre formative le « musée d'art populaire » (ainsi qu'il est désigné dans le texte) de Tzigara-Samurcas, le musée de la Caisse de l'Église,

Ill. 94 :
Nicolae Ghika-Budesti – projet de mobilier pour la salle de manger.

Ill. 95 :
Ioan D. Berindei – projet de mobilier.



ainsi que le Musée national de Sibiu : « Pour avoir un art décoratif moderne, mais avec un caractère roumain, et pour que cet art, dont les timides débuts se sont faits sentir, parvienne aux sommets déjà atteints par les peuples plus civilisés, il est nécessaire de former des artistes roumains [...] L'éducation du goût de ces artistes futurs [...] va se faire par l'étude de toute la richesse artistique héritée de nos ancêtres. La sculpture en bois des sièges profanes et religieux, des iconostases, chandeliers, coffres doit refaire surface de rares musées que nous avons » [93].

Émissaire d'une nouvelle direction, ce texte ne fait qu'exprimer les aspirations de plusieurs architectes et artistes roumains de l'époque, telles qu'elles étaient résumées par Alexandru Zagoritz : « Nous voulons une architecture nouvelle roumaine, nous voulons des intérieurs roumains, des meubles et des vêtements – nous voulons un style propre, depuis les lettres fleuries sur les couvertures des livres jusqu'aux formes les plus hautes de notre vie » [94].

Habiter autrement : le palais de Cotroceni

Un exemple tout à fait hors normes, mais qui reflète fidèlement à la fois les préoccupations d'architecture et de décoration intérieure des créateurs du style national, est celui de la nouvelle aile du palais de Cotroceni, à Bucarest, construite à la demande de la princesse Marie par Grigore Cerchez.

Fille du duc d'Édimbourg, petite-fille de la reine Victoria et du tsar Alexandre II, Marie était arrivée en 1892 en Roumanie pour épouser le prince héritier Ferdinand, neveu du roi Carol Ier. De même que la reine Elisabeta, la jeune princesse s'avère être une âme romantique et portée vers les arts, mais elle est beaucoup plus hardie dans ses choix artistiques et plus douée à traduire ses émotions.

« La princesse Marie n'a rien de roumain, [...] mais elle s'est roumanisée », écrivait d'elle Léo Claretie [95]. Cette roumanisation, elle l'avait accomplie surtout par le biais de son penchant artistique : « La princesse s'est plue à revêtir le charmant vêtement des paysannes roumaines, à se parer de leurs fines et éclatantes broderies, à fonder des sociétés pour faire revivre les industries nationales artistiques, pour recueillir les documents des anciens dessins de broderie, d'ornementation, d'architecture [...] Elle s'est beaucoup passionnée pour les fresques des vieux monastères, les arcades surbaissées, les chapiteaux trapézoïdes, la masse trapue et la pénombre mystérieuse des cloîtres de jadis et des chapelles séculaires ».

Marie s'intéresse à l'art ancien roumain, s'instruisant dans des excursions aux monastères avec Tzigara-Samurcas [96], mais aussi – par le biais de sa propre passion pour le dessin et pour l'aquarelle – à l'art contemporain. Ainsi, elle devient l'égérie des jeunes artistes et patronne une des sociétés artistiques les plus avancées du moment, *Tinerimea artistica*. Exposant en 1902 dans le premier salon de celle-ci, elle s'associe de manière manifeste à la direction promue par la société [97].

On peut supposer que la princesse s'est initiée aux questions d'architecture grâce à *Tinerimea artistica* qui comptait parmi ses membres des architectes, notamment des adeptes du style national comme Petre Antonescu, Ernest Doneaud, Duiliu Marcu. En même temps, elle fait preuve d'une opinion personnelle dans le domaine dès son arrivée dans le pays : « J'ai été envahie par un réel sentiment de désespoir quand j'ai vu les pièces préparées à notre intention et qui, ironie encore plus grande, avaient été remeublées spécialement en notre honneur » [98].

Les goûts architecturaux de Marie – que l'attitude autoritaire de l'« oncle », ainsi que l'absence d'une vraie résidence personnelle empêchent de s'épanouir dans ces premières années – se définissent avec le temps et vont à la rencontre des tendances de l'Art 1900. Son intérêt pour

cette esthétique novatrice a été probablement stimulé par le mécénat de son beau-frère : premier époux de sa sœur préférée, le grand-duc Ernst Ludwig de Hesse était à l'origine de la colonie artistique de Matildehöhe à Darmstadt (1899). Les mémoires de Marie ne parlent pas explicitement d'une influence directe mais, en sachant qu'elle était très liée à sa sœur Victoria Melita, à laquelle elle rendait souvent visite, on peut déduire qu'il existait au moins une émulation.

La conception décorative de la princesse commence à prendre corps dans les aménagements qu'elle entreprend à Sinaia. Là, le jeune couple princier habite à côté de la résidence royale, dans un petit château appelé le *Pelisor*. Marie dessine le mobilier de sa chambre à coucher – dans une version personnelle mêlant ornements roumains, scandinaves et celtes –, qui sera réalisé par les ateliers qu'elle avait installés dans le village voisin de Cumpatu. Elle remplit aussi les intérieurs de pièces d'art décoratif inspirées par la même esthétique. Dans la forêt du château, elle se fait bâtir une petite « folie », qu'elle appelle tendrement son « nid » : « Ma passion pour les imaginations originales et le brin d'âme d'enfant que j'avais gardé m'ont poussé à me faire bâtir une petite hutte amusante perchée sur les branches d'un arbre. Lecomte du Nouÿ, l'architecte de mon oncle, fut charmé par cette drôle d'idée ; ainsi, il dessina une jolie maisonnette et originale [...] Elle comprenait trois pièces et d'un côté il y avait une longue galerie et un balcon. [...] Peu de temps après la guerre, "Juniperus" a été abattu par un terrible orage, mais comme je n'étais plus la jeune et l'espiègle princesse de jadis dont l'éducation avait été prise en main par son oncle, je ne l'ai jamais fait reconstruire » [99].

Claretie note que le pinceau de la princesse avait fait « fleurir des coquelicots épanouis sur les parois de bois clair » de cette petite maison de rêve [100]. Mais, en fait, elle avait probablement seulement imaginé la décoration, mise en œuvre par l'Anglais Mackay Hugh Baillie Scott, de même chargé en 1897 par le grand-duc de Hesse de décorer le salon et la salle à manger du palais ducal [101].

Le rapprochement de Marie avec le style national s'est fait vraisemblablement par le biais de ses deux passions, son admiration pour l'art ancien roumain et sa réceptivité à l'esthétique 1900. Il est d'ailleurs fort possible qu'elle apercevait dans le nouveau style, comme les jeunes artistes roumains de l'époque, une réponse locale au bouillonnement artistique qui était en train de changer la face de l'Europe. Dans ses écrits, Marie se présente comme inspiratrice d'une nouvelle vision architecturale dans son pays d'adoption [102], ce qui était, sans doute, sans compter avec toute l'évolution antérieure du style national roumain.

L'occasion pour la princesse d'exposer ses idées sur l'architecture et la décoration, exprimées de façon romantique à Sinaia, se représente avec la réfection de la résidence de Bucarest, installée dans le palais de Cotroceni [103]. Quand la famille princière s'agrandit, le roi Carol Ier accepte l'ajout d'une aile, ce qui permet à Marie de laisser s'envoler son imagination. Son idée, allant à l'encontre de la démarche de Gotereau qu'elle déplorait [104], était de faire revivre l'art du passé, ce qui paraissait naturel dans le cadre chargé d'histoire qu'offrait le monastère de la fin du XVIIe siècle : « À ce moment, j'avais tout appris sur l'architecture du pays. J'avais démêlé les styles différents et je savais très bien ce que j'aimais et n'aimais pas ; de là a commencé mon désir d'adopter l'ancien style roumain à nos besoins modernes, de développer un art national qui avait été oublié et étouffé par des innovations venues des pays occidentaux » [105].

Marie entend transformer entièrement l'ensemble : construction d'une nouvelle aile, réfection des intérieurs dans l'ancienne aile et changement d'ambiance

Ill. 96 :
Grigore Cerchez, nouvelle aile du palais de Cotroceni (1911 ?), Bucarest.

dans le parc du palais. « C'est surtout à Cotroceni qu'elle a réalisé de la façon la plus complète son rêve byzantin d'art roumain primitif », écrit Claretie [106]. Dans le parc, elle se fait bâtir une petite « hutte tsigane » – en fait une fantaisie inspirée par des motifs de l'art nordique, probablement reflet du succès du pavillon finlandais – et charge Tzigara-Samurcas de lui trouver des exemplaires anciens de croix monumentales sculptées, comme celles du musée d'Art national [107]. À l'intérieur du palais, comme à Pelisor, elle s'attaque d'abord à sa chambre à coucher : « Elle a fait faire, sur ses dessins et sur ses indications, une chambre à coucher qui est une merveille digne d'un musée. Le pavage est d'un dallage savant ; le plafond en nef est orné des plus délicates mosaïques. On dirait un coin de basilique. L'alcôve est comme un narthex ou une iconostase, en portique soutenu par des jolies colonnettes byzantines aux chapiteaux à coussins. La tonalité générale est d'un blanc d'ivoire, relevé par les tons bleu pâle des tentures et par l'or des arabesques [...] Les sièges sont des chaires et des trônes au dossier arrondi, cintré, avec une rosace ajourée au centre. Les vasques de fleurs sont des copies de baptistères exquis ; des lutrins supportent des antiphonaires de parchemins luisant, de gros cierges jaunes surmontent des lampadaires massifs qui rappellent celui des Frari à Venise [...] C'est un sanctuaire de l'art [...] c'est du byzantin aimable et Modern style » [108] [ill. 98].

Ill. 97 :
Grigore Cerchez, nouvelle aile du palais de Cotroceni, Bucarest.

Quant à l'architecture de la nouvelle aile, Marie la confie à Grigore Cerchez [ill. 96, 97]. Il faut croire que celui-ci avait trouvé grâce aux yeux de la princesse en raison de sa manière de décalquer fidèlement le passé dans ses créations. Ce qu'il fait aussi à Cotroceni, où il reproduit le célèbre *foisor* de Dionisie du monastère de Hurezi. Le choix de ce modèle fameux paraît s'imposer tout seul dans le contexte historique du palais, car le monastère de Hurezi avait été, à son époque, la réplique que le prince Brâncoveanu avait donnée au monastère de Cotroceni, érigée par son prédécesseur [109].

Ill. 98 :
Palais de Cotroceni, Bucarest – la chambre à coucher de la princesse Marie ; décor dessiné par la princesse.

Cotroceni subira de nouveaux aménagements en 1925, pour effacer les dommages causés par l'occupation allemande pendant la Grande Guerre. À cette même époque, Marie, devenue reine de Roumanie, décide de perpétuer le style mis au point à Cotroceni dans ses autres résidences ; du château de Bran, dans les montagnes, à son palais d'été de Balcic, sur la Mer noire, toutes ces maisons porteront la marque distinctive de son goût artistique.

L'habitation sociale

Le problème de l'habitation sociale se pose en Roumanie dans les premières années du XXe siècle avec la croissance de la population urbaine, due à l'intense industrialisation que connaît alors le pays. Comme pour la plupart des autres programmes, c'est dans la capitale qu'il se développera le plus, conséquence naturelle de l'essor économique de la ville ayant entraîné une progression soudaine du nombre de ses habitants. En 1902, le guide de Bucarest de Kraus et Bachelin saisit très bien la mutation subie par la capitale : « Ne pouvant construire dans le centre, ces nouveaux immigrants bâtissent dans les quartiers extérieurs où les terrains sont meilleur marché et contribuent ainsi à étendre la ville démesurément. [...] Grâce au parcellage [sic] de nombreuses régions situées en dehors du cordon de l'octroi, cette croissance des quartiers extérieurs a pris, ces derniers temps encore, un nouvel essor, si bien que le Conseil communal s'est vu contraint en 1894 d'englober ces nouveaux quartiers, quoique très rustiquement bâtis, dans les frontières de la ville » [110].

Les premiers qui se mobilisent pour résoudre la crise du logement de ces petites gens sont ceux qui profitent de leur travail, les grands patrons. Déjà dès la fin du XIXe siècle, plusieurs usines et institutions prennent des initiatives concrètes pour loger leur personnel [111]. À côté des grands patrons, les sociétés philanthropiques s'ingénient à trouver des solutions, mais elles dirigent surtout leurs efforts vers des programmes d'assistance. Comme le fait aussi la reine Elisabeta qui est préoccupée par un vaste projet, dont une partie sera mise en œuvre, pour aider les aveugles. « Elle imaginait des plans fantastiques pour

fonder une merveilleuse famille pour rassembler tous les enfants avec leurs familles – reine la reine avec ses mémoires –, car elle pensait que c'était manquer de pitié que de les isoler; là, ils allaient vivre dans une harmonie arcadienne, dans l'amour mutuel, en écoutant de la belle musique pendant qu'ils travailleraient dans des branches variées » [112].

En 1904, sur le modèle de grandes manifestations à l'étranger, l'exposition de la Société agraire des grands propriétaires consacre une section entière à l'« hygiène du paysan et des ouvriers », où on présente: « les plans et modèles des habitations actuelles et des habitations salubres et bon marché pour les paysans – le mobilier des maisons paysannes, comment aménager une ferme; maisons des ouvriers citadins; maisons individuelles payées par les patrons, par les sociétés commerciales ou philanthropiques [...] » [113]. Aucune trace de ces plans et modèles n'a été gardée, ce qui nous prive d'un élément important dans l'évolution de l'habitation sociale.

Deux ans plus tard, en 1906, à l'École d'architecture on étudie une « maison d'ouvriers », ainsi qu'une « maison pour quatre familles d'ouvriers » [114]. Ce sont des thèmes qui anticipent, comme pour d'autres programmes, les nécessités de la société et qui, de plus, s'associent dès le début à une esthétique vernaculaire. Il est intéressant de remarquer que pour ce programme spécifique ce n'est pas le langage national qui prime, mais l'idée d'adéquation « régionale », confirmée par les cabanes rustiques. Le style national qui finalement va prendre le dessus dans l'exécution des lotissements semble être une simple version dans ce schéma plus complexe. De ce fait, les projets de l'École d'architecture s'encadrent dans la mouvance générale européenne [115] qui favorise partout les formes régionalistes, de la banlieue anglaise aux faubourgs français.

Dans l'attente d'une législation pour le logement social, se développent des formules d'habitation bon marché qui sont des alternatives aux lotissements luxueux. Un exemple dans ce sens est le lotissement de Lînariei, divisé en plusieurs parcelles [116], que la mairie de Bucarest ouvre en 1908 à la vente publique. En 1909, l'architecte Ernest Doneaud est chargé de projeter des « maisons économiques » pour ce même lotissement [117]. Ultérieurement, ces logements seront gérés par la Société communale pour la construction des habitations bon marché, ce qui démontre que cette société s'est placée dans une continuité avec les actions d'entreprises par la mairie [118].

En 1910 est promulguée la « Loi pour la construction des habitations hygiéniques et bon marché » qui établit un cadre juridique et financier, dont les principes ont été suivis jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale. La loi reflète la forte implication de l'État dans la promotion de ce nouveau programme architectural, ce qui place la Roumanie parmi les pays bénéficiant d'une politique officielle pour le logement social [119]. Elle stipule l'exonération totale des taxes d'État ainsi qu'une réduction des impôts pour les personnes et les sociétés s'engageant à construire des habitations bon marché [120]. La loi détermine également les modalités pour l'établissement des sociétés spécialisées, avec la participation de l'État ou des administrations locales. Elle prévoit aussi – détail significatif – l'obligation d'utiliser des plans type; le Service des métiers du ministère de l'Industrie et du Commerce est chargé d'établir des règlements concrets pour la construction des habitations et veille sur tout ce qui concerne la construction des habitations hygiéniques et bon marché [121].

La même année, on vote à Bucarest la « Loi concernant la création d'une société communale pour la construction des habitations bon marché » – elle sera le seul exemple d'adaptation de la loi de 1910 aux besoins spécifiques d'une ville [122]. La

simultanéité des deux lois, ainsi que le caractère particulier de la dernière, semblent indiquer que la capitale connaissait déjà une activité importante dans le domaine de l'habitation bon marché, qui attendait une réglementation appropriée. Le 1er janvier 1911 est fondée à Bucarest la Société communale pour la construction des habitations bon marché [123], qui sera active jusqu'à la fin des années 1940. La société est autorisée à acheter des terrains afin de faire des lotissements, à bâtir sur ces terrains des habitations hygiéniques et bon marché, individuelles ou collectives (celles-ci pouvaient être réalisées seulement par des « particuliers pour leurs propres salariés » [124]). Elle peut prendre en charge aussi des terrains appartenant à des particuliers et construire des logements pour les propriétaires respectifs. En revanche, la commune se garde le droit de refuser les lotissements qui ne correspondent pas à ses intérêts.

En 1910, avant la constitution de la Société communale, la mairie de Bucarest publie un concours d'habitation sociale, « destinée aux ouvriers et aux petits fonctionnaires », visant la réalisation de quatre projets type, allant du logement le plus simple avec une seule pièce jusqu'à celui à quatre pièces, disposées sur deux niveaux [125]. Son programme demande, en dehors des documents graphiques spécifiques, la présentation d'un devis ne dépassant pas les barèmes imposés [126]. Ce concours suscite de nombreux débats au sein de la profession, visant la position des architectes.

Le plus virulent est Ion N. Socolescu qui se fait messager de la Société des Architectes et critique l'idée même de compétition: « Il est humiliant pour le corps des architectes de lui jeter publiquement dans le visage l'insulte que de tous les architectes roumains, plus de 120, tous avec des études dans des écoles spéciales et des bons patriotes, pas même un n'était capable de projeter un type de logement avec chambre et entrée, ou avec les quatre pièces demandées au maximum » [127]. Il est évident que les architectes ne comprennent pas ce programme nouveau qu'ils perçoivent comme mineur par rapport à leur capacité professionnelle. Symptomatique en ce sens est la protestation de Socolescu contre la limitation des surfaces des habitations: « peut-être y aurait-il même eu des architectes ingénieux, capables de trouver de combinaisons pour des constructions ayant une surface supérieure à celle fixée, mais sans dépasser la somme respective ». Désignant l'habitation bon marché comme un « important problème économique et social », le maire déplore l'attitude des architectes: « On s'aperçoit avec regret que non seulement quelques architectes n'ont pas réalisé l'importance de la question et le concours qu'on demande à tous pour coopérer à cette œuvre destinée à aider les plus démunis, mais aussi que par la forme de votre intervention, la Société a ignoré l'intérêt général qui est en jeu » [128].

La suite de ce duel demeure inconnue. Toujours est-il que le concours s'est tenu et qu'il y a eu quatre lauréats: Ion D. Traianescu, Alexandru Referendaru, Nicolae Demetrescu et Constantin Cretzoiu. De ces quatre, le premier marquera de manière indélébile l'architecture de l'habitation sociale, en sa qualité future d'architecte de la Société des logements bon marché.

Le 11 février 1911, la Société communale pour la construction des logements bon marché dépose déjà à la mairie de Bucarest les plans des lotissements Clucerului et Lupeasca (devenu plus tard Sebastian [129]). S'ensuivent d'autres opérations: Floreasca, Zablowsky, Lînariei, Lazureanu (ces trois derniers ouverts en 1914), C. F. R. (le lotissement des fonctionnaires du chemin de fer), Prelungirea Dorobantilor (1916). Au début du fonctionnement de la société, il n'y a pas de réglementation sur la surface des lots, qui

peuvent varier de 180 (Clucerului) à 250 m² (Zablowsky) [130]. En revanche, la question stylistique est arrêtée très rapidement et le langage national s'impose. En fait, il s'agit d'une version simplifiée du style national : souvent réduite au minimum, elle peut aussi mettre en valeur des éléments spécifiques, comme le balcon ou la loggia en bois d'inspiration paysanne. Seuls les lotissements des particuliers se permettent le luxe des détails plus élaborés, comme à Prelungirea Dorobanti, où l'architecte Mohor ajoute de discrètes touches décoratives.

Dès cette époque, l'image typique du lotissement d'habitation sociale ou bon marché est celle d'une cité-jardin, où la nature est conviée à s'intégrer dans la composition urbanistique [ill. 99, 100]. Déjà pour le lotissement de Clucerului, le rapport de la direction technique précisait : « Les constructions seront en retrait par rapport à l'alignement en ayant ainsi l'aspect de villas entourées d'un jardin, image très appréciée par l'édilité moderne » [131]. De plus, cette image idyllique est renforcée par la construction, exclusive jusqu'à la Première Guerre mondiale, de maisons individuelles : même si la loi de 1910 les anticipent, les logements collectifs seront tardifs et plutôt exceptionnels. La situation est encore plus radicale que pour le domaine de l'habitation privée où, nous l'avons vu, l'immeuble à appartements est une rareté avant la Grande Guerre : en excluant cette typologie de ses lotissements, la Société communale perpétue l'idée d'un univers traditionnel et fait de la cité-jardin son expression parfaite.

Certains lotissements bénéficient d'écoles – une statistique de la fin de l'année 1931 montre qu'un total de huit écoles primaires ou maternelles avait été bâti jusqu'à cette date sur les terrains de la Société communale [132]. Les premiers établissements datent de 1914 [133] et sont pris en charge par la Société orthodoxe des femmes roumaines : pour le lotissement de Floreasca et celui de Zablowsky, l'architecte Dimitrie Mohor projette un édifice de dimensions réduites (quatre

Ill. 99 : *Lotissement Clucerului (1911), Bucarest – rue Clucerului.*

classes) dont la façade principale affiche un air de maison de poupée, détournant légèrement vers le ludique sa décoration dans le goût national [ill. 101]. Il est intéressant de remarquer que ces programmes sociaux sont souvent le résultat d'une collaboration entre les sociétés philanthropiques et la Société communale.

L'ÂGE DES PERSONNALITÉS

PETRE ANTONESCU

Il est sans doute l'architecte le plus complet de son époque : né en 1873, il marque de sa forte personnalité la première moitié du XXe siècle. Une virtuosité exceptionnelle avec un sens inné de la composition lui permet d'embrasser avec la même aisance plusieurs expressions stylistiques, du Beaux-Arts parisien jusqu'à un modernisme épuré. Mais de toutes ces expressions, il restera le plus fidèle au style national, qu'il étudie avec passion et qu'il décline avec inventivité au long des années [134]. Grigore Ionescu le considère même comme la figure la plus importante après Ion Mincu [135].

Élève brillant de l'École des beaux-arts de Paris [136], Antonescu restera fidèle toute sa carrière aux principes inculqués au cours de sa formation. De retour dans son pays, Antonescu ouvre une exposition dans la rotonde de l'Athénée roumain – c'est la première exposition entièrement composée de dessins d'architecture – et se fait repérer par Ion Mincu qui lui consacre une chronique dans *Literatura si Arta Româna* [137].

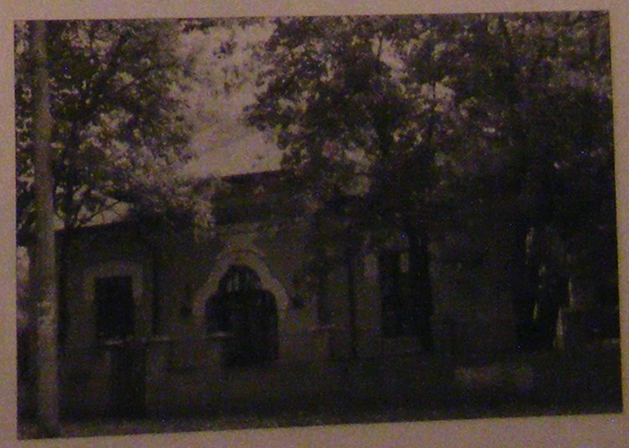
Après plusieurs commandes dans la veine la plus pure de l'éclectisme de l'École des beaux-arts, après l'architecture orientalisante du pavillon des Tabacs pour la section roumaine à l'Exposition universelle de 1900, Antonescu réalise son premier projet en langage national – une maison, rue Orlando (Bucarest) – en 1904. Cette première tentative reflète déjà une assimilation personnelle du langage national : en dépit de quelques clichés que le jeune architecte emprunte avec déférence

Ill. 100 : *Lotissement Floreasca (vers 1914), Bucarest – avenue Floreasca.*

à Mincu et à Socolescu, la vision d'ensemble s'impose par sa solennité et son équilibre. Quelques citations « brutes », comme le couronnement de fleurs de lys en provenance de l'église épiscopale de Curtea de Arges ou la frise peinte évoquant la sculpture luxuriante de l'art brancovan, montrent une approche encore livresque des grandes sources de la tradition. À l'époque, Antonescu venait d'être nommé professeur d'archéologie et d'histoire de l'architecture à l'École d'architecture de Bucarest, ce qui peut expliquer sa manière de se rapporter à la tradition.

Il ne s'agit que d'une œuvre de jeunesse dont la démarche un peu raide ne se retrouvera plus dans ses créations ultérieures dans le registre national. Déjà son ministère des Travaux publics (1906-1910) affirme une maturité surprenante dans le traitement des formes et annonce

Ill. 101 : *Lotissement Floreasca, Bucarest – école du lotissement (1914), actuellement école maternelle.*



Ill. 102 :
Petre Antonescu, propriété d'Ion Bratianu (1908), Bucarest – rue Biserica Amzei, maison dans la cour, la terrasse vers le jardin.

Ill. 103 :
Petre Antonescu, maison Ciru Iliescu (1910), Bucarest – place Ch. Cantacuzino.

clairement le cachet que l'architecte apposera sur le style national : une vision à la fois monumentale et harmonique qui ajuste les grands modèles de la tradition roumaine dans une matrice « classique ».

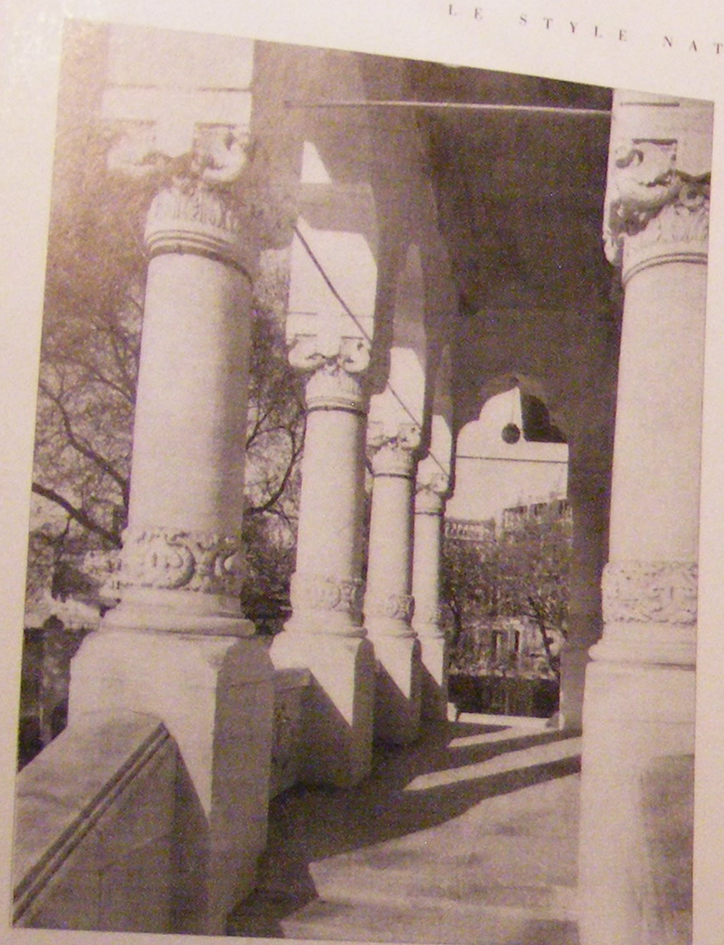
Sans être si prolifique que Smarandescu, Antonescu a une emprise plus importante sur l'architecture roumaine grâce à sa puissante créativité. Que ce soit dans l'architecture publique ou privée, il crée de véritables prototypes du style national, qui serviront de modèle à plusieurs de ses confrères.

L'architecture publique est le domaine qui impose Antonescu comme figure majeure sur la scène roumaine. Sa démarche monumentale sert admirablement ces programmes en développant des compositions très élaborées. À côté du ministère des Travaux publics et de la préfecture de Craiova (1912-1913), la banque Marmorosch-Blank (Bucarest, 1912-1927), l'aile des Archives de l'État (1916), ainsi que la gare fluviale de Galati (projet avant 1913 [138]), représentent des projets très réussis dans leur genre. Dans la conception de tous ces édifices, Antonescu part de l'idée d'une œuvre globale et met au même niveau d'intérêt architecture extérieure et intérieure. Développée sur un schéma Beaux-Arts, la décoration des intérieurs met en scène un vocabulaire qui reprend les éléments les plus caractéristiques des façades. Les résultats ne sont pas toujours égaux : quelques intérieurs sont plus respectueux de la tradition, comme c'est le cas des Archives de l'État (où l'architecture extérieure est aussi plus livresque envers les sources) [ill. 86], tandis que d'autres atteignent une expression épurée, en résonance avec les premières tentatives de l'architecture moderne. Dans ce dernier cas se situent les couloirs de circulation du ministère et plusieurs intérieurs de la banque. Antonescu sait détourner les motifs décoratifs dans son avantage : il joue du géométrisme des incisions de l'art paysan et profite du graphisme linéaire des formes gothiques.

Ill. 104 :
Petre Antonescu, maison Vintila Bratianu (1912), Bucarest – rue Aurel Vlaicu, hall au rez-de-chaussée.

De la même époque date son projet pour l'hôtel de ville de Bucarest [139] [ill. 87]. La tâche de réaliser un édifice aussi emblématique était lourde et plus lourde encore celle de succéder à Ion Mincu, dernier à avoir été chargé par la mairie de réaliser le projet. Antonescu emploie donc les grands moyens et conçoit son projet comme le summum de ses expériences antérieures.

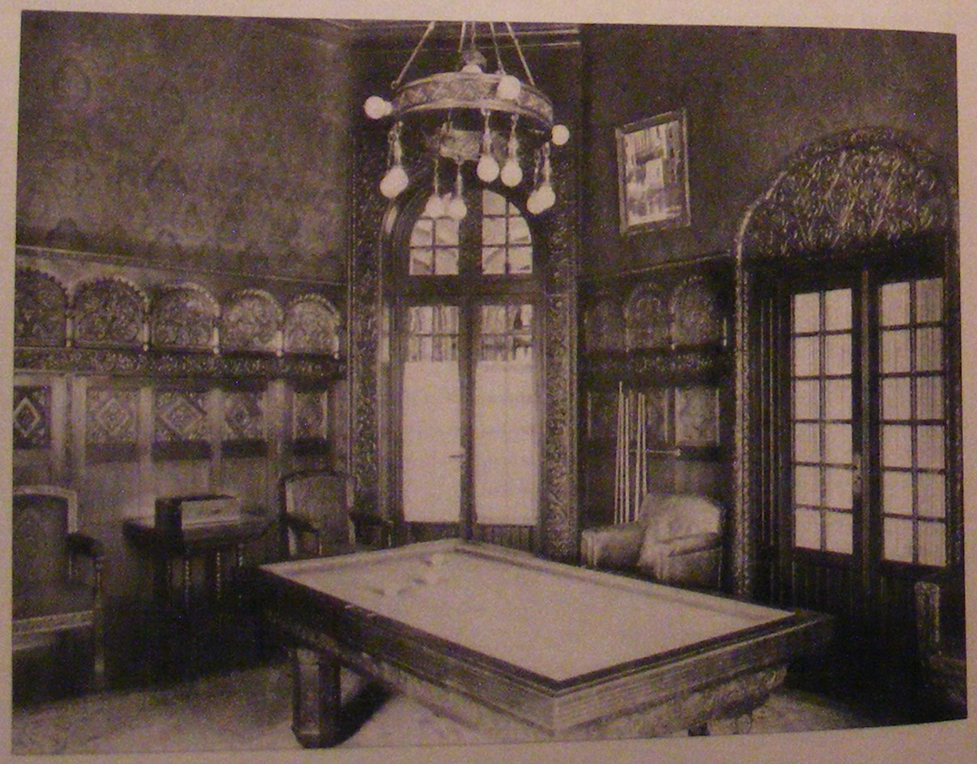
Pour l'architecture privée, qu'il s'agisse des logements collectifs (pour les fonctionnaires des douanes à Predeal et pour les fonctionnaires du ministère des Travaux publics à Sinaia, 1912) ou des villas, Antonescu change subtilement de démarche. Par rapport à l'architecture publique, dont les grandes lignes de la composition sont structurées selon une



typologie copiée d'après le style Beaux-Arts, la volumétrie de ses projets d'habitation est directement inspirée des demeures traditionnelles. Les villas de cette période – Ion Bratianu (1908, rue Biserica Amzei), Vintila Bratianu (1912, rue Taranilor), Ciru Iliescu (1910, parc Ioanid) et Oprea Soare (1914, rue Apolodor) – représentent des exemples majeurs de l'architecture résidentielle de style national. La source privilégiée reste l'art brancovan, dont il perpétue la sensualité et la force. Conçus dans une parfaite continuité avec les façades, les intérieurs revêtent des formes traditionnelles, interprétées afin de correspondre aux besoins de la vie moderne [ill. 104, 106].

Deux motifs, la loggia et le *foişor*, sont récurrents dans la composition des villas, traités chaque fois de manière différente. L'exemple le plus accompli est celui de la maison d'Ion Bratianu [ill. 102], où l'architecte exploite pleinement la richesse décorative de l'art brancovan. Moins développée et plus sobre, la loggia de la maison Ciru Iliescu contrebalance la verticale de la tour qui marque la composition de la

Ill. 105 :
Petre Antonescu, maison Oprea Soare (1914), Bucarest – rue Apollodor, perron.



Ill. 106 :
Petre Antonescu, maison Oprea Soare, Bucarest – salle de billard.

façade principale [ill. 103]. Le *foişor* de la maison Vintila Bratianu, ouvert sur trois côtés, rappelle les *cule* d'Olténie avec leurs formes robustes ; sortis de leur contexte traditionnel, les trois arcades trilobées forment un porche monumental devant l'entrée de la maison Oprea Soare [ill. 105].

PAUL SMARANDESCU

À côté d'Antonescu, Paul Smarandescu est une des personnalités les plus représentatives de l'architecture roumaine dans la première moitié du siècle. Sans avoir le panache de son confrère plus âgé, Smarandescu évolue aussi avec aisance entre le style Beaux-Arts, auquel il s'essaie au début de sa carrière, et la vision moderniste qu'il adopte dans les années 1930. Mais il consacre la plupart de son travail au style national, défendant son esthétique avec passion et inventivité. La création de Smarandescu est à la fois exceptionnellement prolifique – il réalise plus de 130 projets rien que durant l'interval 1906-1918 [140] – et très cohérente au niveau de la conception. Suivre le travail de Smarandescu dans son évolution, c'est suivre, en quelque sorte, le tracé parcouru par le style national pendant toute sa période de maturité.

Né à Bucarest en 1881, le jeune Smarandescu passe en 1899 l'examen pour entrer à l'École d'architecture. En 1902, il quitte l'établissement pour aller à Paris où il est admis, l'année suivante, aux Beaux-Arts, section architecture. En 1906, il obtient son diplôme [141]. De retour à Bucarest, il travaille dans le bureau de Maimarolu et exécute de petites commandes à son compte. En 1909, il est nommé par Spiru Haret architecte-en-chef du ministère de l'Instruction publique et des Cultes ; en 1912, il devient architecte-en-chef du ministère des Affaires étrangères [142].

Ses premières années sont essentiellement occupées par l'étude de l'habitation individuelle, que ce soit la villa urbaine cossue ou la résidence secondaire, à la campagne, à la montagne ou au bord de la mer. Mais son activité ne se limite pas à ce programme : il réalise également des immeubles de rapport, des sièges de sociétés, un sanatorium, une banque, des hôtels, etc. À cette production s'ajoute un grand nombre de projets et d'esquisses non exécutés qui dévoilent une activité encore plus diversifiée : un hospice pour vieillards (au monastère Cernica, à proximité de Bucarest), un « palais d'arts cinématographiques ».

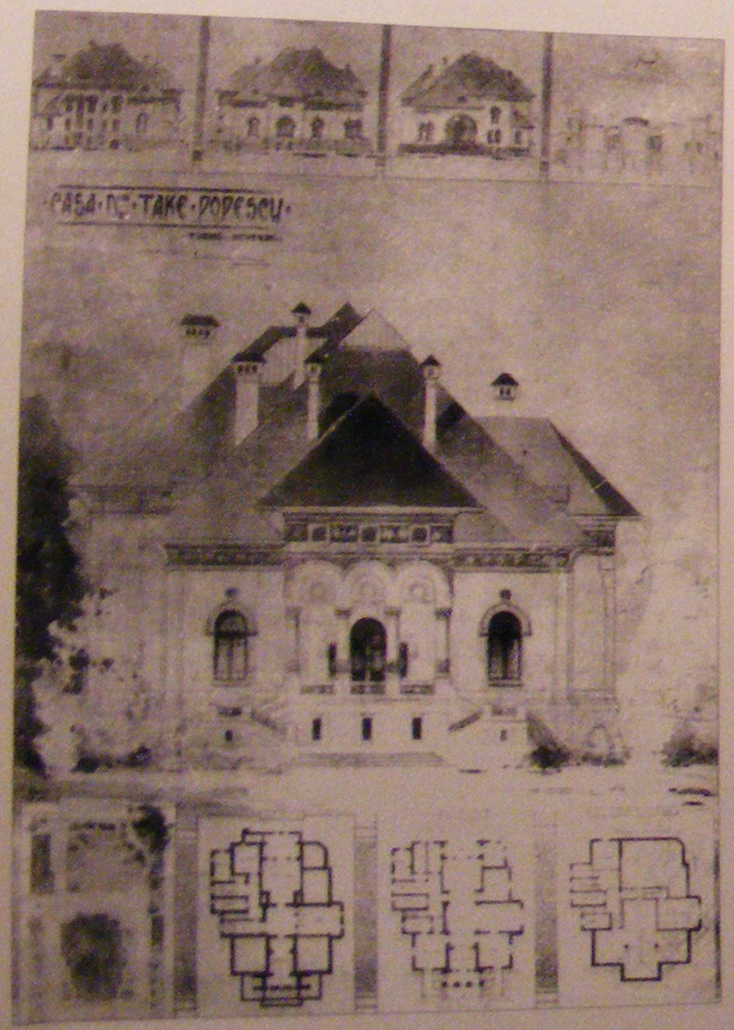
Ses toutes premières réalisations manquent encore de maturité créative, elles arborent toujours un air de projet d'école, avec une composition très simple. Elles montrent aussi un certain enclin pour des formes Art Nouveau, comme l'emploi de l'arc en anse de panier. Démonstratives pour cette période, en dehors d'un projet pour le concours de l'administration de l'église Saint-Spiridon de Iasi (1907, cosigné avec Doneaud), sont les maisons que Smarandescu exécute pour différents commanditaires : Zoe Paucescu à Saceni, Teleorman (1909), Dim. Neagu à Bucarest, rue Batistei (1911), Iancu Ioanid à Bucarest, rue Armeneasca (1911), Alex. Cotescu à Bucarest, rue Luminei (1911), N. Voinescu à Bucarest, rue Transilvaniei (1911-1912). Toutes ces habitations se caractérisent par des compositions claires et simples qui misent sur le dialogue créé entre le volume très présent de la toiture et le rythme des baies, souvent groupées par une triple arcature qui devient ainsi le motif récurrent des façades. La décoration est plutôt réduite – elle se déploie plus abondamment seulement au niveau des frises qui soulignent les parties supérieures des bâtiments, avec de riches ornements végétaux.

À partir de 1912, les projets d'habitation marquent une autre étape dans sa création. Ils gardent toujours des compositions claires et simples, mais ils montrent aussi une expérience acquise dans l'utili-

sation du langage architectural. La simplicité devient l'équivalent de limpidité, que l'architecte favorise toujours, parfois même en détriment de la qualité de la composition. Souvent la décoration se schématise, se conceptualise même, tandis que le détail est toujours subordonné au dessin général, arborant une géométrie en harmonie avec la grande géométrie de l'ensemble.

Smarandescu traite différemment les habitations selon leur positionnement dans le tissu urbain. Pour les volumes isolés, ayant une majorité de façades dégagées, il crée une image proche de l'architecture vernaculaire valaque, avec un pittoresque recherché : la villa Badulescu (1912) à Bucarest avec sa disposition asymétrique, la résidence de Take Popescu à Turnu Severin (1911-1912) [ill. 107] et celle de

Ill. 107 :
Paul Smarandescu, maison Take Popescu (1911-1912), Turnu-Severin.



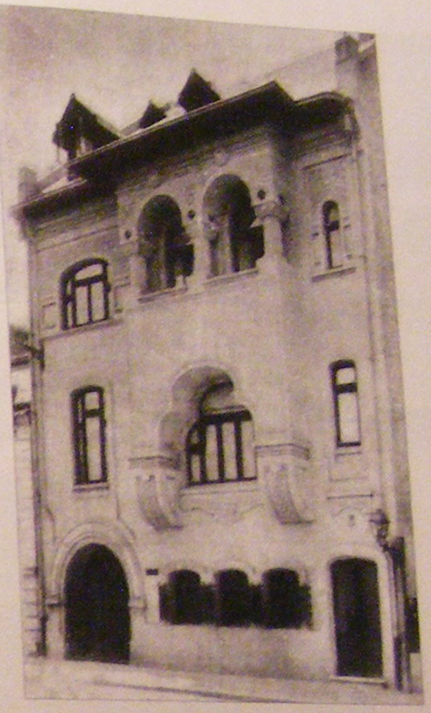
Panait Ionescu à Bucarest (1912). Dans certains cas, l'image est plus rigoureuse, comme pour la propriété de Haralamb Fundatianu à Bucarest (1913) ou celle de Maria Jurascu, également à Bucarest (1914). Les façades des édifices situés dans un front continu sur la rue sont le résultat d'une tout autre gestion des formes et des volumes : l'architecte essaye d'accorder la rencontre entre une typologie récemment importée dans la capitale roumaine et un langage architectural tiré de la tradition même. Le résultat ne dépasse pas la formule hybride du « placage » : à une échelle réduite, il conçoit des façades d'après le modèle parisien des volumes en saillie, qu'il agrémente d'ornements « nationaux ».

La façade parisienne post-haussmannienne fait un thème majeur du bow-window : né autour de 1880, il sera reconnu par le règlement de 1893 qui en autorise la construction permanente, reconnaissance qui mènera à des interprétations mouvementées de la façade, autorisées par le règlement de 1902 [143]. Du simple bow-window léger on arrive à un travail de masse, qui a sûrement impressionné le jeune Smarandescu, à l'époque étudiant à Paris. Il a certainement connu les planches publiées par Bonnier, pour accompagner le règlement, qui offrait une large série de modèles et il a probablement suivi les concours de façades, instauré par le même Bonnier. À notre connaissance, Smarandescu est le premier à adopter cette forme novatrice du traitement des façades parisiennes qui, dans le temps, sera regardée comme un élément distinctif du vocabulaire formel du style national [144]. En faisant appel au volume en saillie, l'architecte résolut le problème épineux du traitement dans le registre national de l'immeuble d'appartements, tout en inventant un parfait élément « signalétique » : la partie supérieure de la saillie se pare d'un simili *foişor*, tandis que les consoles, couvertes de décorations végétales, s'articulent

souvent dans un arc trilobé, comme dans la façade de sa propre maison (1913-1914) [ill. 108]. Les immeubles de rapport que Smarandescu conçoit à cette époque – pour N. D. Câmpiar, Butculescu et Otetelesanu [ill. 109] (Bucarest, 1914 [145]) – partagent tous ce croisement entre une structure occidentale et une décoration de teinte nationale.

L'emploi des saillies est soumis à un paradoxe, symptomatique pour les mécanismes d'assimilation formelle mis en marche par le style national : le bow-window est assimilé à son cousin oriental, le *sacnasi*, qui avait déjà intégré le vocabulaire du style en tant qu'élément du vernaculaire valaque.

Dans les résidences qu'il projette à l'extérieur de la ville, Smarandescu affirme toute son originalité en matière de style national. La villa Zissu à Tekirghiol [146], malgré ses petites dimensions, démontre à travers les esquisses dessinées en 1919 plus d'inventivité formelle que tout autre exemple de la période du début. Les résidences à la campagne, comme celles de Mihai Ionescu-Calinesti à Draganesti-Vlasca (1909), de Maria Ionescu à Cutarca, Urziceni Ialomita (1911) [ill. 110], de Constantin Georgescu-Chiroiu à Boranesti, Urziceni Ialomita (1912) dévoilent son habileté à jouer avec les volumes et à maîtriser le rapport avec le détail qui n'est jamais envahissant. Pour les villas à la montagne (la résidence Smarandescu-Savulescu en 1915, Beslegeanu-Pictorian en 1915-1916), il adapte le style national à une certaine vision du chalet, caractérisée par une surenchère de la hauteur des toits et l'abondance des détails structurels et décoratifs en bois. Ces derniers – colonnettes, auvents, balustrades, etc. – interprètent de très près les modèles de l'architecture populaire. Les deux hôtels-casinos qu'il projette pour des stations en vogue à la montagne – à Busteni (1913) [ill. 111] et à Predeal – reprennent cette vision sur une échelle plus grande.

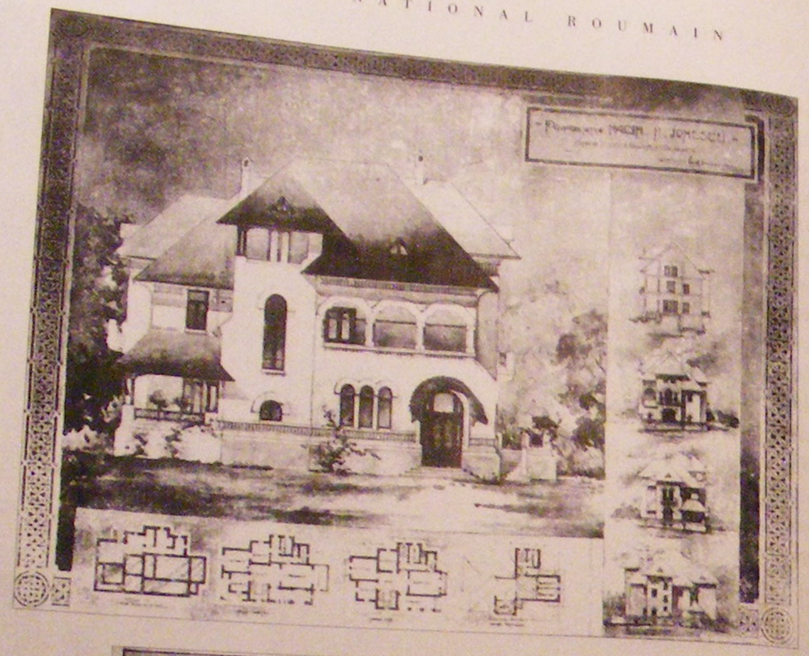


Ill. 108 :
Paul Smarandescu, maison de l'architecte (1913-1914), Bucarest – rue Lutherana.

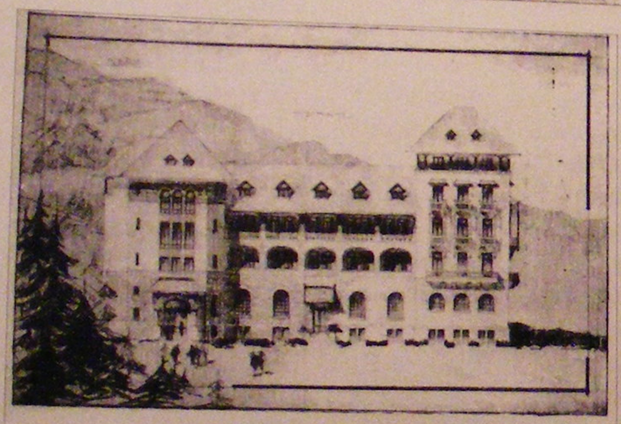
Ill. 109 :
Paul Smarandescu, immeuble « Dacia Romîna » (1914), Bucarest – projet non exécuté.

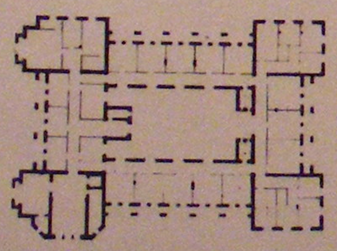
Smarandescu particularise son vocabulaire afin de souligner l'appartenance géographique de ses œuvres : il préfère un langage plus sobre et parfois inspiré des modèles occidentaux pour les réalisations urbaines, tandis que les projets en dehors de la ville sont plus pittoresques et s'appuient sur un vocabulaire plus rustique, qu'il différencie encore entre la tradition historique valaque pour les résidences campagnardes et une inspiration « chalet »

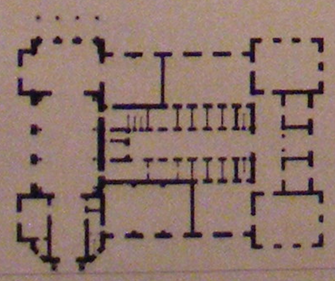
Ill. 110 : *Paul Smarandescu, résidence à la campagne de Maria Ionescu (1911), Cutarca-Urziceni.*



Ill. 111 : *Paul Smarandescu, Hôtel-casino (1913), Busteni – projet.*

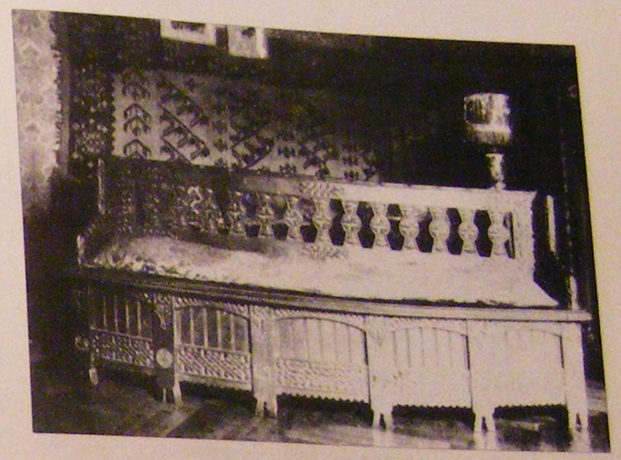


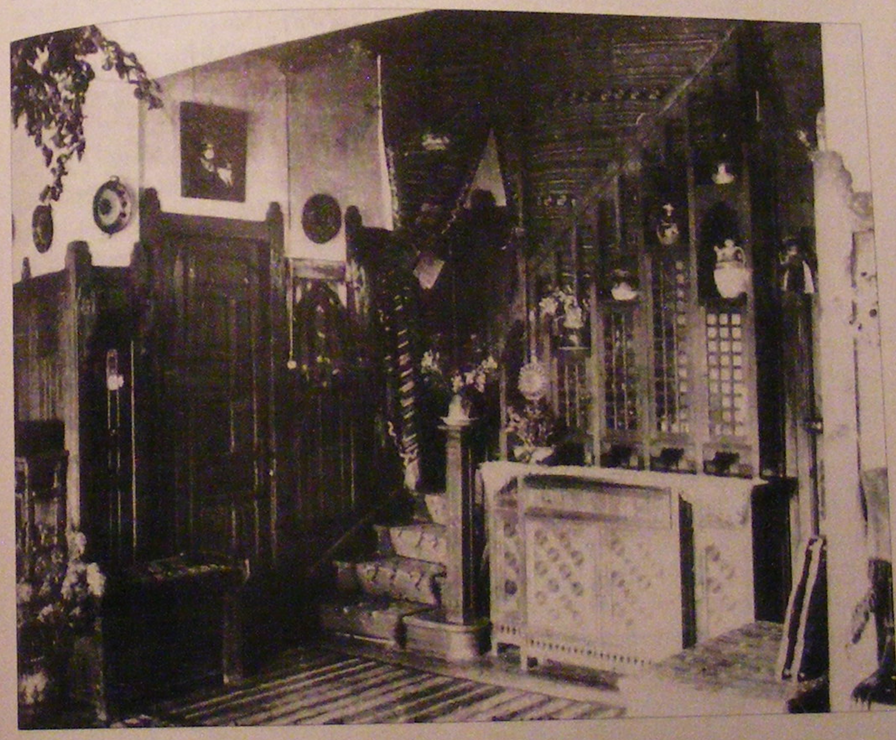




pour celles à la montagne. Seule la villa au bord de la mer (Tekirghiol) ne trouve pas encore son expression propre.

Les seuls exemples connus d'intérieurs de cette époque sont ceux de deux résidences de l'architecte, dans la capitale et à la montagne [ill. 112, 113]. Smarandescu étudie attentivement l'ensemble, afin de créer une ambiance « roumaine » (lambris, tissus, objets décoratifs, tapis, etc.) et dessine les pièces de mobilier, en s'inspirant de la grande tradition du mobilier religieux pour sa maison à Bucarest et de l'art populaire pour sa villa à Sinaia.





Ill. 112 : *Paul Smarandescu, projet de mobilier pour la maison de l'architecte à Bucarest, banquette du petit salon (1918).*

Ill. 113 : *Paul Smarandescu, villa Smarandescu et Savulescu, Sinaia – hall et salle à manger (1915).*

NICOLAE GHIKA-BUDESTI

Bien qu'il ait vécu dès son plus jeune âge à l'étranger – né en 1869 à Iasi, il quitte en 1877 la Roumanie pour la Suisse où son père l'avait inscrit au collège Gaillard de Lausanne puis arrive en 1880 à Paris pour continuer ses études à l'école Monge – Nicolae Ghika-Budesti se sent très attaché à sa terre natale, qui l'inspirera dans sa création. Il représente un des rares cas d'expression « régionale » – en comprenant par là un territoire plus vaste qui était celui de la Moldavie historique.

Après des études à l'École des Ponts et Chaussées de Bucarest de 1889 à 1893, il part pour Paris où il s'inscrit, sur recommandation de son oncle par alliance Puvis de Chavannes, dans l'atelier de Laloux[147]. En 1899, il prépare son diplôme en choisissant comme sujet un palais communal à Iasi : « La dernière fois que je suis allé à Iasi, on discutait de construire un palais

communal dont la ville avait grand besoin. Je me suis décidé à choisir ce sujet pour lequel j'avais fait quelques esquisses dans le style moldave, du moins était-ce ce que je voulais faire dans ma naïveté et mon ignorance de jadis : en fait, c'était quelque chose entre le gothique et le byzantin, avec un plus de style russe ; l'aspect était plutôt gothique avec une tour au milieu ; sur la façade principale – des galeries avec des arcades, comme j'avais vu les hôtels de ville de Belgique [...] ; les éléments étaient assez byzantins, il y avait aussi des toitures bulbeuses, dans le genre de quelques églises de Iasi. Comme ce n'était pas possible de présenter un projet tellement fantaisiste et personnel à l'École de Paris, j'étais confus et je songeais à choisir un autre sujet [...]. Finalement, je suis revenu à l'hôtel de ville de Iasi, auquel j'ai été obligé de donner un aspect plus gothique et plus moderne en même temps. On aurait pu me reprocher le dilettantisme de mes opinions, même si j'étais loin de cela. J'étais alors très patriote et je voulais faire de l'architecture roumaine, mais je ne la connaissais pas et l'enseignement parisien était fondé sur une base classique... » [148].

Le jeune Ghika-Budesti passe son diplôme en 1901 avec ce sujet, qui lui vaut les félicitations du jury. Ce récit – qu'on peut presque considérer comme une confession de foi – rappelle le texte que Sterian avait publié en 1900 dans *Le Moniteur des architectes* sur son projet d'hôtel de ville de Bucarest. Les différences de contexte mises à part, la démarche est la même, hésitante et confuse. Ces réserves une fois faites, l'originalité de sa démarche demeure entière et réside dans le choix d'un style régionalisé, autrement dit particularisé, pour un bâtiment censé représenter un lieu historique. À notre connaissance, aucune autre tentative d'accorder l'architecture aux racines culturelles de son lieu même d'implantation n'avait été faite jusqu'alors par les adeptes du renouvellement de la tradition. Le style national se gardera d'ailleurs de se teinter de trop d'accents régionaux, favorisant pendant longtemps une formule soi-disant unificatrice.

De retour en Roumanie, le jeune Ghika-Budesti reste fidèle à ses aspirations d'étudiant et se consacre au renouvellement de l'art roumain, assimilant avec passion toutes les facettes de la tradition. On ne connaît pas de projets d'architecture de ses premières années de carrière ; en revanche, on sait qu'il était préoccupé de créer un nouveau langage décoratif qui puise ses racines dans l'art paysan [149]. En 1905, il est nommé architecte de la Caisse des écoles, dans le cadre du ministère des Cultes et de l'Instruction publique et, en 1906, il est transféré à la Commission des monuments historiques en reconnaissance de son savoir. Ghika-Budesti se dévoue entièrement à cette institution dont il deviendra l'un des piliers : il dirige des travaux de restauration, publie ses recherches dans presque chaque numéro de *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, participe aux congrès de byzantinologie avec des communications [150]. Il couronne cette activité de recherches avec quatre volumes sur l'évolution de l'architecture en Valachie, son étude la plus approfondie [151].

En raison de cette activité intense au sein de la Commission des monuments historiques, Ghika-Budesti réalise peu de projets d'architecture. En 1906, il reproduit l'église princière Saint-Nicolas de Iasi (dans sa forme restaurée par Lecomte du Nouÿ) pour l'Exposition générale [ill. 51]. La même année, il est chargé d'établir les plans du musée d'Art national : l'édifice sera, sans doute, son chef-d'œuvre et il lui consacrera de nombreuses années (1912-1938). Avant l'entrée en guerre du pays, il réalise encore une église (l'église gréco-catholique, rue Polona à Bucarest, 1912), et cinq habitations (deux maisons, rue Sevastopol à Bucarest, 1909 ; une villa rue Moxa à Bucarest ; une autre villa dans le

« parc » Filipescu à Bucarest et un manoir dans le village Darmanesti, département de Bacau – les trois en 1913).

Le vocabulaire que l'architecte emploie durant cette période présente des constantes qui font sa marque : l'emploi de la brique qui pare partiellement ou même entièrement les façades ; le contraste avec la pierre de taille (ou l'enduit) ; l'arcature en fine accolade utilisée pour souligner délicatement les baies (fenêtres, portails, arcades). Son approche varie de la sobriété de ses propriétés rue Sébastopol [ill. 114], à la composition pittoresque de la villa V. M. Cantacuzino du parc Filipescu, qui mêle sources médiévales aux motifs empruntés à l'art populaire. De son côté, la maison Rosetti propose une vision synthétique, fruit des recherches entreprises sur des monuments anciens ; par son élaboration, elle apparaît comme une préfiguration de la version définitive adoptée pour le musée d'Art national, qui représente l'accomplissement de cette vision synthétique [ill. 115].

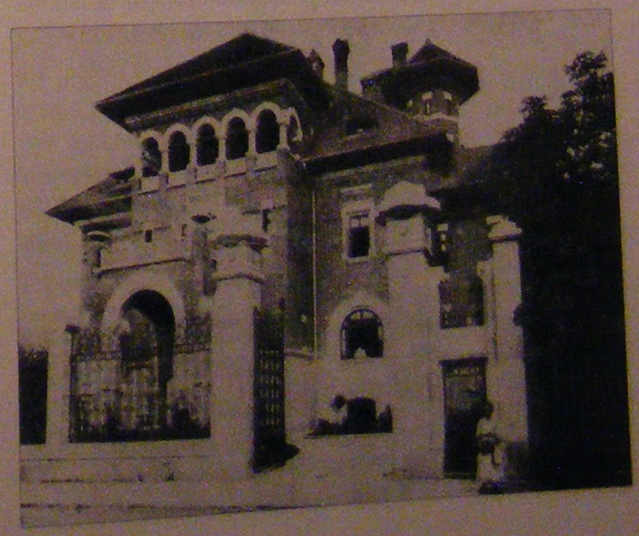
Ill. 114 : *Nicolae Ghika-Budesti, maisons de l'architecte (1909), Bucarest – rue Sevastopol.*

ÉCRIRE L'ARCHITECTURE
QUESTIONS DE MATURITÉ

Par rapport à l'étape précédente, quand le style national s'était accompagné, même de manière intermittente, de publications spécialisées ou s'intéressant de près à l'architecture, on constate après l'Exposition générale une très sévère diminution de la presse architecturale.

La revue *Arhitectura* ne survit pas à l'année jubilaire de l'exposition ; elle ressuscitera dix ans plus tard à l'occasion du premier congrès des architectes roumains mais ne sortira que deux numéros malgré la promesse d'une publication trimestrielle. Toujours en 1916, paraît une revue d'arts appliqués, *Arta si Frumosul*, qui au cours de son existence éphémère consacrera plusieurs articles au style national. La même année, la Roumanie entre en guerre et la presse concentre ses efforts sur les champs de bataille et les coulisses politiques.

Mais si les publications spécialisées sont si peu développées, le style national n'est pas pour autant dépourvu d'appuis idéologiques. Une idée essentielle est celle de l'unité culturelle, en faveur de laquelle le philosophe Constantin Radulescu-Motru avait publié une plaidoirie dès 1904 [152]. Celle-ci, affirmait-il, est « l'apanage des sociétés fortes » et elle « ne réside pas dans une unité substantielle objective, mais dans l'unité réelle de la conscience des membres de la société » [153]. Le moment pour une telle unité était atteint par la société roumaine et l'engouement pour toute expression nationale dans la culture en était le signe patent. Ainsi, le style national en architecture apparaît-il comme la matérialisation même de cette idée. Un tel positionnement de l'idéologie nationaliste



Ill. 115 : *Nicolae Ghika-Budesti, villa Rosetti (1910-1911), Bucarest – rue Moxa.*

peut expliquer pourquoi le style reste fidèle à son image profondément synthétique, capable d'exprimer cette unité culturelle tant désirée. Durant ces années où l'on cherche à définir la spécificité de la nation roumaine, toute tentative régionaliste aurait pu paraître comme une hérésie allant à l'encontre du courant unioniste.

Suivant les courants européens naissants, la Roumanie s'ouvre aux théories raciales et aux déterminismes en tous genres : la spécificité nationale est identifiée à l'âme de la race [154] et l'unité culturelle devient son fondement. Les intellectuels roumains préparent la voie d'une perspective nouvelle qui fait du paysan l'élément clé de cette âme de la race : des revues littéraires comme *Viata româneasca*, *Evenimentul literar* et *Lumea noua stiintifica si literara* promeuvent une direction nouvelle, le *poporanism* [155], dont l'exégète est Garabet Ibraileanu : « On doit prendre le parti des paysans, [...] non parce que le paysan est pittoresque, mais parce que nous avons une énorme dette envers lui » [156]. Ainsi, la nouvelle direction se démarque de *Samanatorul* avec son univers rural idyllique et annonce les études sociales et philosophiques d'après la Grande Guerre.

Pour l'instant, les architectes commencent à peine à effleurer l'immense héritage de la culture paysanne et très rares sont ceux qui dépassent le seul attrait des formes pittoresques – Alexandru Zagoritz, ou encore Florea Stanculescu restent des cas isolés. Pourtant, les premiers signes d'une compréhension nouvelle font leur apparition. Citons, parmi ceux-ci, un article de l'artiste Apcar Baltazar, publié en 1908 dans les pages de la revue *Viata româneasca* [157]. Critique incisive à l'adresse des automatismes d'une prétendue expression nationale, le texte plaide pour un art qui sache interpréter et transformer les motifs traditionnels selon une nouvelle vision : « La plupart des essais d'un style soi-disant roumain ont comme point de départ une décoration représentée par les broderies populaires, les œufs de Pâques, les incisions en bois des objets de l'industrie ménagère, ainsi que la décoration des monuments religieux : églises, monastères, pierres tombales, croix, chaises, etc. Dans toute cette décoration on différencie deux caractères distincts : le caractère rustique-national et le caractère religieux-byzantin. Parfois ces deux caractères [...] s'associent, ils fusionnent avec la claire intention de restituer un tout homogène qui, parce qu'il résume plusieurs caractéristiques de l'art roumain, se veut être un résultat complet [...], une quintessence des différents courants artistiques qui ont traversé notre pays ». Baltazar n'épargne pas les architectes : « Cette modalité de comprendre la décoration semble trouver une confirmation dans les visions de quelques architectes qui ont recouru aux mêmes motifs pour décorer des maisons. J'ai vu une maison de Podul Mogosoaiei dont l'architrave était décorée avec des motifs de broderies nationales ».

L'éclectisme des sources, avertit Baltazar, cache une diversité d'influences étrangères subies par l'art roumain tout au long de son existence. Ainsi, remarque-t-il, en voulant « nationaliser » un objet ou un édifice par l'emploi de ces éléments d'emprunt, on risque d'arriver à un résultat opposé. L'intellectuel roumain, friand de spécificité nationale, se trompe et assimile à la roumanité toute expression particulière à d'autres peuples.

Quel est donc le chemin à suivre pour créer un style roumain ?

Connaître la tradition et l'utiliser avec discernement : « Tous ces motifs avec leur système entier de composition appartiennent à certaines traditions et, surtout, à des domaines qu'on ne peut pas rapprocher sans le risque d'éloigner de notre œuvre son sens, sa raison d'être, qui doit rester toujours dans un parfait rapport avec sa destination, avec l'endroit ou elle est produite, en un mot, son caractère ».

Mais aussi savoir transcender son esprit, l'interpréter selon la vision des

temps modernes : « Une transformation des motifs anciens sans altérer leur caractère essentiel, une métamorphose de ceux-ci par le goût artistique d'aujourd'hui [...]. Tout cet art populaire peut être utilisé comme fond d'inspiration, sur lequel on greffe de nouveaux motifs représentatifs de nouvelles formes, de nouvelles idées rassemblées par les règles de l'art décoratif moderne ».

Remarquable par la finesse et la justesse des observations, l'article de Baltazar est en avance sur son temps et lutte contre une mentalité qui puise ses racines dans l'idéologie nationaliste même, qui proclame l'unité culturelle comme unique moyen de représenter l'unité de la nation. Le musée d'Art national renforce d'ailleurs cette idée avec ses collections qui réunissent art religieux et art populaire, offrant ainsi une image préconçue aux artistes venus pour se documenter sur la tradition.

Dans son positionnement face à l'héritage traditionnel, la revue *Arhitectura* n'a rien de la subtilité de raisonnement de Baltazar : « Pourquoi douterait-on, en penchant pour le scepticisme, qu'à partir des éléments de notre architecture ancienne, *religieuse* ou *paysanne*, puissent s'édifier des établissements modernes, quand dans les pays beaucoup plus civilisés que le nôtre on voit des monuments avec des destinations toutes autres que ceux dont ils se sont inspirés ? [...] Pourquoi ne pas espérer qu'à partir des éléments de notre art ancien on ne voit s'ériger les monuments de la *Grande Roumanie* de demain ! » [158].

Effectivement, aux lendemains de la guerre, la Grande Roumanie puisera sans répit aux sources de son art traditionnel pour bâtir ses monuments, ainsi que l'exhortait cet article daté de 1916. Mais ce que l'article en question méprisait – la méfiance de quelques architectes qui craignaient la transposition sans aucun discernement de ces sources dans le contexte moderne – allait pousser le style national au bord de la crise. Pourtant, la solution était là, l'article de 1916 l'avait même consignée, mais seulement pour la tourner en dérision : « Quel sens a – disent-ils [les architectes méfiants] – une décoration copiée d'après des ouvrages anciens roumains et appliquée sur les murs des maisons conçues selon une architecture étrangère ?... Une œuvre dans *le vrai style* a besoin de respirer *l'air particulier* du style et non pas de tromper les apparences par un *habit d'emprunt*... ».

Notes

1. N. Iorga, « Arhitectura româneasca ! », in *Samanatorul*, 17 septembre 1906, p. 741-743.
2. *Idem*.
3. G. Sterian, « Arta româneasca », p. 62.
4. N. Chika-Budesti, « Încercari... », p. 39.
5. « Bibliografie », in *Arhitectura*, 1906, p. 54.
6. T. T. Socolescu a été le camarade de classe de Zagoritz au lycée à Ploiesti ; il paraît que leur amitié avait déterminé le dernier à embrasser la carrière d'architecte. Voir G. Zagorit, « Arhitectul Alexandru M. Zagoritz », in *Arhitectura*, 1920, p. 14-16.
7. M. Caffé (*op. cit.*, p. 134) parle de l'École centrale et N. Petrascu (*Ioan Mincu*, p. 38) de la « Cité roumaine » – les deux collaborations paraissent impossibles vue la date des projets et l'âge de Zagoritz. À l'époque des deux projets, il n'aurait pas eu plus de 10 ans !
8. N. Petrascu, *Ioan Mincu*, p. 38.
9. La maison Zagoritz, quai Kogalniceanu à Bucarest, la maison N. Cincu, rue Popa Tatu à Bucarest, la maison Dr. Petrescu, rue Rudului à Ploiesti. Nicolae Petrascu affirme l'avoir chargé avec le projet de sa propre maison dans le Parc Filipescu : le projet aurait été terminé en 1916, mais la maison jamais construite. Voir N. Petrascu, *Ioan Mincu*, p. 38.
10. Fonds Zagoritz, A 1579, Bibliothèque de l'Académie roumaine, section Manuscrits ; cahier sur l'art contemporain allemand, p. 13.
11. Parmi ses cahiers de notes, cinq sont dédiés à l'œuvre du peintre national Nicolae Grigorescu, un au poète Cerna, plusieurs

cahiers et feuilles disparates aux objets d'art décoratif religieux, au costume populaire et aux ornements et parures féminins dans l'art populaire.

12. Al. Zagoritz, *Mobilierul bisericesc*, Bucuresti, Carol Göbl, 1915.
13. Al. Zagoritz, « Bisericute de lemn din judetul Prahova », in *Convorbiri Literare*, 1912, n° 11, p. 1295-1297.
14. Fonds Zagoritz, A 1579, Bibliothèque de l'Académie roumaine, section Manuscrits.
15. Fonds Zagoritz, notes « Asupra artei populare ».
16. Fonds Zagoritz, cahier « Din arta taraneasca româneasca. Usi de biserici în lemn ».
17. Fonds Zagoritz, cahier « Educatia estetica în scoale », p. 8.
18. I. D. Traianescu, *Arhitectura. Privire generala asupra arhitecturii antice, medievale, moderne si românesti. Scrisa pe întelesul obstesc. Editie de popularizare*, Bucuresti, Avântul – Institut de Arte Grafice, 1916.
19. La perception du XIXe siècle en termes négatives restera une constante de l'historiographie de l'architecture roumaine. Quinze ans plus tard, Duiliu Marcu définira le XIXe siècle par la syntagme de « décadence lamentable », dans son aperçu de l'architecture roumaine du 1881 au 1931. Voir Duiliu Marcu, « Arhitectura si cladiri », p. 3.
20. Il paraîtra régulièrement jusqu'en 1945.
21. Ensemble avec Gr. Cerchez, ils ont fait partie du premier comité de rédaction du bulletin.
22. Ghika-Budesti, Lupu et Traianescu avaient été les premiers architectes du Service technique de la Commission, créé en 1907.
23. I. Bulei, *Arcul asteptarii*, p. 86.
24. Pour l'historique de l'enseignement d'architecture en Roumanie, voir Grigore Ionescu, *75 de ani de invatamint superior de arhitectura*, et aussi Oliver Velescu, « Ingineri si arhitecti. O discutie în anul 1894 în jurul acestei teme », in *Arhitectura*, n° 176, n° 3, p. 60.
25. À l'École nationale d'architecture, de 1897 à 1904, Ion Mincu enseignait l'architecture, I. D. Berindei, N. Mihaescu et I. G. Pompilian le projet, Grigore Cerchez la construction, P. Antonescu l'archéologie et l'histoire de l'architecture, St. Burcus la théorie et la compositions décoratives. Ne restèrent après l'obtention de l'autonomie de l'École que Ion Mincu, Petre Antonescu, I. G. Pompilian et N. C. Mihaescu.
26. Monographie de I. Mincu par S. Vasilescu, Bibliothèque de l'Académie roumaine, section des Manuscrits, Mss. 932, p. 81.
27. I. D. Traianescu, « Fresca inaintasilor nostri », in *Arhitectura*, n° 1, 1941, p. 107-112, p. 110.
28. Discours d'Ermil Pangrati; voir « Al treilea congres general al arhitectilor din Romînia », in *Arhitectura*, 1930, p. 10-12; p. 12.
29. Nicolae Lascu, « Scoala de arhitectura si "stilul românesc" 1900-1915 », p. 37.
30. Gr. Ionescu, *75 de ani...*, p. 97.
31. *Relevari dupa monumentele nationale din România*, 2 vol., Bucuresti, Scoala Superioara de Arhitectura, 1926, p. 9.
32. N. Lascu, « Scoala de arhitectura si "stilul românesc" 1900-1915 », p. 37.
33. I. Mincu, « Scoalele noastre de arte frumoase », p. 223.
34. « Cronica artistica », in *Arhitectura*, 1919, p. 104.
35. N. Lascu, « Scoala de arhitectura si "stilul românesc" 1900-1915 », p. 40.
36. Voir Silvia Paun, *Arhitectura programelor scolare*, Bucuresti, Ed. Tehnica, p. 139, 145. S. Paun indique I. Mincu comme auteur de ce modèle type.
37. Commencé en 1912, l'édifice a été inauguré en 1924 mais c'est uniquement en 1927 qu'il a été véritablement terminé. Dans les années 1960, on a ajouté une nouvelle aile.
38. Voir T. T. Socolescu, *Fresca arhitectilor*, p. 170.
39. Apparemment, Pangrati avait contacté d'abord Mincu, mais l'architecte avait demandé deux ans pour achever le projet ce qui a déterminé Pangrati de s'adresser à Cerchez. *Idem ante*.
40. Apparemment, on lui doit aussi le premier plan de systématisation de la ville de Bucarest. Voir Nicolae Lupu, « Grigore P. Cerchez (1850-1927) », in *Arhitectura*, 1973, n° 4, p. 121-127; p. 121-122.
41. Victor Bratulescu, « Comisiunea Monumentelor Istorice », in *Arhitectura*, 1941, n° 1, p. 179-181; p. 180.
42. Nicolae Lupu, « Grigore P. Cerchez (1850-1927) » [deuxième partie], in *Arhitectura*, 1973, n° 5, p. 41-45; p. 42.
43. Il parle des loges pour les concours d'esquisses. T. T. Socolescu, *Fresca arhitectilor*, p. 170.
44. « Le Modernisme dans l'architecture », in *L'Art Décoratif*, 1899, n° 8, p. 45-48. Le numéro en question était en possession de Paul Smaradescu qui avait fait don ultérieurement de sa collection (1899, 1900, 1905) à la bibliothèque de l'École d'architecture.
45. Al. Zagoritz, *O casa veche românească*, Bucuresti, Tipografia Lupta.

46. « Carti. Reviste », in *Arta si Frumosul*, 1916, n° 1, p. 8-10; p. 9.
47. Il est question de Paul Smaradescu. Au concours, dans une première phase, ont participé aussi Dimitrie Maimarolu, Petre Antonescu, Ernest Doneaud, Grigore et Cristofi Cerchez et Victor Stefanescu. En l'absence du programme, on ne peut pas dire si le style national avait été demandé ou adopté selon les convictions de chaque participant.
48. I. D. Enescu, « Arhitectura noastra », in *Arhitectura*, 1916, n° 1, p. 28-29; p. 29.
49. Nous avons assimilé les banques à de l'architecture administrative en raison de leur image associée au pouvoir étatique.
50. V. G. Stefanescu, « Primaria din Constanta », in *Arhitectura*, 1919, p. 101-102.
51. « Concursuri », in *Arhitectura*, 1906, p. 52-54. Pour le timbre jubilaire, Cerchez lance un concours dont le gagnant sera Al. Clavel, son collaborateur au Service d'architecture des Postes.
52. La revue *Arhitectura* publie deux articles qui se contredisent: l'un affirme que Clavel est l'auteur (voir Daniel Popescu, « Arhitectul Clavel », 1940, n° 1, p. 8-11) et l'autre indique Grigore Cerchez (voir N. Lupu, « Grigore P. Cerchez », 1973, n° 5, p. 40-45). Les quatorze bureaux de poste, tels qu'ils sont cités dans ce dernier article, ont été construits à Rîmnicu Vîlcea, Sinaia, Tîrgoviste, Roman, Bîrlad, Bolintinul din Vale, Botosani, Calafat, Craiova, Curtea de Arges, Galati, Govora, Mizil.
53. C. Mucenic, *op. cit.*, p. 27.
54. O. Velescu, « Cestiunea cladirilor scolare », p. 62.
55. À l'occasion, un échange d'articles a lieu dans la presse du temps. Aux articles publiés dans le journal *Românul*, signés « Curiosul indrasnet » (Le Curieux hardi), répliquent les articles de « Spectatoru » (le Spectateur) de *Vointa Nationala*. *Idem*, p. 62. Ils seront recueillis ultérieurement dans une brochure, *Cestiunea cladirilor scolare de la Ministerul de Instructiune Publica*, Bucarest, 1887.
56. *Idem*, p. 62.
57. Il est question du local de l'Université de Iasi, de celui pour la Faculté de médecine à Bucarest (les deux confiés à Louis Blanc), mais aussi du Musée national de Bucarest (l'architecte allemand H. Schmieden). *Idem*, p. 62.
58. *Monitorul oficial*, n° 114, 21 août/2 septembre 1893. Un premier règlement avait été publié en 1876; voir N. Lascu, *Legislatie si dezvoltare urbana*, p. 61.
59. O. Velescu, « Cestiunea cladirilor scolare », p. 62.
60. Le rapport présenté par le commissaire général à l'occasion de la participation de la Roumanie à l'Exposition universelle de 1900 de Paris. D. C. Ollanescu, *op. cit.*, p. 140.
61. Al. Tzigara-Samurcas, *Muzeografie românească*, p. 68. Voir aussi S. Ionescu, *op. cit.*, p. 2.
62. La même année est achevée la construction du pavillon destiné à abriter la collection particulière de Toma Stelian. Œuvre de Dimitrie Maimarolu, l'édifice, actuellement démoli, était un exemple du style Beaux-Arts. Toujours en 1906, s'ouvre au public une autre collection privée, le musée Simu (architecte Scicky), qui adopte les formes d'un temple antique. En 1908, on finit par construire spécialement un bâtiment pour le musée des Sciences naturelles (architecte M. Rocco). Pour toutes ces informations, voir Ioan Opris, *Istoria muzeelor din România*, Editura Museion, Bucuresti, 1994, p. 151.
63. D. Pappazoglu, « Focu de la Universitate », in *Românul*, le 26 mars 1884. Cité dans S. Ionescu, *op. cit.*, p. 3. Ce collectionneur averti, dont nous avons fait la connaissance dans la partie consacrée à la redécouverte du passé, avait d'ailleurs ouvert, avant 1864, son propre musée d'antiquités et de raretés – renfermant monnaies, vases, armes anciennes, briques romaines et daces, antiquités religieuses, broderies roumaines, une bibliothèque avec 2000 livres, une galerie des tableaux à l'huile, etc. –, qu'il considérait dans son guide comme une des attractions majeures de la capitale. D. Pappazoglu, *op. cit.*, p. 37-38.
64. Une élévation a été publiée en 1887 dans *Deutsche Bauzeitung*; voir Al. Tzigara-Samurcas, *Muzeografie românească*, p. 11-12.
65. *Idem*, p. 68.
66. Voir Al. Tzigara-Samurcas, *Memorii*, vol. I, p. 157.
67. Finalement, malgré son opposition ferme à l'idée de Tzigara-Samurcas, Mincu la met partiellement en œuvre en érigeant une galerie en forme de U, ouverte sur des arcades trilobées, qui servira comme lapidaire pour des pièces médiévales recueillies d'églises bucarestoises démolies.
68. Fonds de l'Exposition Générale – P VII/1, feuille 186, fonds Saint Georges, (Bibliothèque nationale Roumaine).
69. Lettre du 18 janvier 1907, adressée par le commissaire C. Istrati au ministre des Cultes et de l'Instruction Publique – P VII/1, feuille 242-243, fonds Saint Georges, (Bibliothèque nationale Roumaine).
70. Courrier adressé par Istrati au ministre des Cultes et de l'Instruction Publique – P VII/1,

feuilles 267-270, fonds Saint Georges, (Bibliothèque nationale Roumaine). Seulement le musée militaire sera installé dans le Palais des Arts; plus tard, en 1912, la collection de Maria Istrati Capsa occupera la *cula*.

71. Al. Tzigara-Samurcas, *Muzeografia*, p. 29-31 et aussi *Memorii*, vol. I, p. 210-211.
72. Al. Tzigara-Samurcas, *Muzeografia*, p. I.
73. « Muzeul nostru national » (*Viata Românească* juin 1906) in *Muzeografia*, p. 19.
74. Al. Tzigara-Samurcas, *Memorii*, vol. I, p. XIV-XVIII.
75. Dans le projet initial, l'institution devait porter la dénomination ambitieuse de musée d'Ethnographie, d'art national, d'art décoratif et industriel, pour montrer la complexité de ses collections. Son nom allait être arrêté en 1915 sous la forme de musée d'Art national, considérant que cette syntagme englobe toutes les autres. *Idem*, p. XVIII.
76. La maison appartenait au paysan Antonie Mogos du village de Ceauru, tandis que l'église en bois venait de Tiurea, en Transylvanie. *Idem*, p. 78-79, 81-85, 88.
77. A.-M. Thiesse, *op. cit.*, p. 103, 204-212.
78. Al. Tzigara-Samurcas, *Muzeografia*, p. 85.
79. *Idem*, p. 79.
80. *Idem*. On comprend que la voûte était une nécessité d'ordre symbolique dans la section religieuse.
81. *Idem*, p. 99.
82. À l'occasion de l'exposition de 1911, des collectes folkloriques sont faites par toute l'Italie. Voir A.-M. Thiesse, *op. cit.*, p. 207. La décision de Tzigara-Samurcas de choisir la maison de Mogos comme modèle du pavillon roumain apparaît, donc, en consonance avec les préoccupations ethnographiques des hôtes.
83. Appelé aussi Tropaeum Traiani, le monument a été construit après la conquête de la Dacie par les troupes de l'empereur Trajan, en 106-109 apr. J.-C.; ces pièces ont été offertes à la fin de l'Exposition par le commissaire pour le futur musée de l'Empire romain, alors en projet. Voir Al. Tzigara-Samurcas, *Memorii*, vol. II, p. 9.
84. Al. Tzigara-Samurcas, *Muzeografie*, p. 98.
85. *Idem*, p. 95.
86. En Roumanie, un tel rôle détient le recueil de Théophile Bourgeois, *La Villa moderne*, Paris, Libraire Centrale des Beaux-Arts, s. d. [vers 1910]. La bibliothèque de l'École d'architecture de Bucarest comprend plusieurs publications en ce genre, dont: Duval, Kaufmann, Reanaud, *Petites maisons de ville et de campagne*, 1853.
87. Voir N. Lascu, *Legislatie si dezvoltare urbana*, p. 215.
88. Archives de la Ville de Bucarest – Service Technique, dossier 634/1912.
89. N. Lascu, *Legislatie si dezvoltare urbana*, p. 315.
90. Cincinat Sfintescu, *Bucurestii în viitor*, Bucuresti, Tipografia Jockey Club, s. d.
91. « Cronica artistica », in *Arhitectura*, 1916, n° 2, p. 68.
92. N. Ghika-Budesti, *op. cit.*, p. 38.
93. I. T. Vladimir, « Arta decorativa moderna », in *Arta si Frumosul*, 1916, n° 1, p. 3-4.
94. Fonds Zagoritz, A 1579, Bibliothèque de l'Académie roumaine, section Manuscrits; cahier « Odoarele bisericesti noua ».
95. L. Claretie, *op. cit.*, vol. II, p. 40.
96. Reine Marie, *op. cit.*, vol. II, p. 130. Voir aussi Al. Tzigara-Samurcas, *Memorii*, vol. I, p. 193.
97. « Même moi j'étais suffisament hardie pour exposer quelques-unes de mes aquarelles, qui étaient vendues au profit de la Société », *idem*.
98. Reine Marie, *op. cit.*, vol. II, p. 17.
99. *Idem*, p. 274, 276.
100. L. Claretie, *op. cit.*, vol. II, p. 39.
101. Le salon était dédié au tournesol, une petite chapelle à la fleur de lys et la chambre au coquelicot. Voir Shona Lowe, « Queen Marie and the neo-românesc style », étude à paraître dans le volume *Aspirations nationales*, Bucuresti, Simetria, p. 3.
102. Archives de l'État, fonds de la Maison royale – Regina Marie, III, 79: « My Different Homes: Cotroceni I », non daté, p. 23. Voir Sh. Lowe, *op. cit.*, p. 1.
103. Celui-ci avait été construit par le prince Serban Cantacuzino (1678-1688), en tant que partie d'un ensemble monastique, et avait été aménagé dans les années 1880 en résidence d'été pour le roi Carol, qui souhaitait fuir les chaleurs de la capitale, par l'architecte français Cotereau. Ultérieurement, il devient résidence du prince héritier et de sa famille.
104. « Hélas, quand la maison a été reconstruite, personne n'a songé la refaire d'après les beaux models des anciens couvents du pays » (Marie, Queen of Romania, *The Country That I Love*, Duckworth, London, 1925, p. 22) – voir Sh. Lowe, *op. cit.*, p. 5.
105. *Idem* (Archives de l'État, fonds de la Maison royale – Regina Maria, III, 79; « My Different Homes: Cotroceni I », non daté, p. 22, 23).
106. L. Claretie, *op. cit.*, vol. II, p. 41.
107. Il trouve deux bels exemplaires aux alentours de Bucarest – le vendeur aurait voulu le nettoyer de leur mousse, mais Tzigara-

Samurcas s'y oppose, car il voit justement dans la mousse le charme de la patine, sans lequel la reine n'aurait même pas accepté ces croix. *Idem*, p. 109.

108. L. Claretie, *op. cit.*, vol. II, p. 42-43.
109. Il faut noter que le monastère a été construit entre 1690-1697, tandis que le *foisor* appartient à une époque plus tardive (1752-1753).
110. Kraus et Bachelin, *op. cit.*, p. 113.
111. N. Lascu, *Legislatie si dezvoltare urbana*, p. 67 (note 81).
112. Reine Marie, *op. cit.* vol. II, p. 303.
113. Expozitiunea Societatii Agrare a Marilor Proprietari, p. 28.
114. Les auteurs de ces projets sont T. Socolescu et Al. Zagoritz pour la première variante et C. Iotzu et Al. Referandaru pour la deuxième.
115. La Bibliothèque de l'École d'architecture contient plusieurs ouvrages consacrés à ce sujet, comme Charles Lucas, *Les Habitations bon marché en France et à l'étranger*, Paris s. d.; Benoît Lévy Georges, *Cités-jardins d'Amérique*, 1905; Menier E.-J., *Cité ouvrière*, Paris, 1895.
116. Archives de la Ville de Bucarest – Service technique, dossier 406/1908.
117. *Idem*, dossier 405/1909.
118. Cincinat Sfintescu, « Societatea comunala de locuinte ieftine si realizarile ei », in *Urbanismul*, IIe année de la nouvelle série, 1933, n° 5-6, p. 269-288, p. 271.
119. C. Sfintescu, *Congresul international pentru locuinte si amenajarea oraselor* [Rome-Milan, septembre 1929], Bucuresti, Tipografia Ion C. Vacarescu, 1929, p. 25.
120. Societatea Comunala pentru construirea de locuinte ieftine din Bucuresti, *Legea. Statutele si alte legi*, Bucuresti, s. d., p. 3.
121. On crée auprès du ministère de l'Industrie et du Commerce « un conseil composé d'un architecte ou un ingénieur, un médecin (ou un ancien médecin), les deux nommés par le ministère pour une période de 8 ans, ainsi qu'un délégué du ministère des Affaires intérieures. Les attributions de ce conseil sont: d'approuver les statuts des sociétés, d'établir de réglements pour la constructions des habitations, d'étudier la situation des terrains destinés à être divisés en lotissements, de décider, en accord avec la commune, de la manière d'exécuter les lotissements, d'inspecter la salubrité des habitations ». *Idem*, p. 5-6.
122. N. Lascu, *Legislatie si dezvoltare urbana*, p. 67.
123. C. Sfintescu apprécie que la société est parmi les premières dans son genre à être fondées dans toute l'Europe. Voir C. Sfintescu, « Societatea comunala de locuinte ieftine si realizarile ei », in *Urbanismul*, Ire année de la nouvelle série, 1933, n° 5-6, p. 269-288; p. 269. Pour avoir un repère, notons que la Société française des habitations à bon marché a été fondée le 1er mars 1890.
124. Societatea Comunala pentru construirea de locuinte ieftine din Bucuresti, *Legea. Statutele si alte legi*, Bucuresti, p. 10.
125. Archives de la Ville de Bucarest – Service technique, dossier 490/1910.
126. Les prix indiqués pour les quatre les types (A, B, C et D) sont respectivement de 3 000, 4 500, 5 500 et 6 500 lei pour chaque logement. La loi pour la construction des habitations bon marché prévoyait comme sommes limite 8 000 lei pour Bucarest et 6 000 lei pour les villes de province. Societatea Comunala pentru construirea de locuinte ieftine din Bucuresti, *Legea. Statutele si alte legi*, Bucuresti, p. 4-5.
127. Lettre du 4 novembre 1910. Archives de la Ville de Bucarest – Service technique, dossier 490/1910.
128. Lettre du 23 novembre 1910, adressée à la Société des Architectes Roumains. Archives de la ville de Bucarest – Service Technique, dossier 490/1910.
129. Archives de la Ville de Bucarest – Service technique, dossier 567/1911.
130. N. Lascu, *Legislatie si dezvoltare urbana*, p. 67.
131. *Idem*, p. 225.
132. C. Sfintescu, « Societatea comunala de locuinte ieftine si realizarile ei », p. 280.
133. Archives de la Ville de Bucarest – Service technique, dossier 227/1914.
134. *Cladiri si studii. Case, biserici, monumente si palate. Incercari de arhitectura românească si clasica*, Bucuresti, 1913; *Cladiri, constructii, proiecte si studii*, Bucuresti, Ed. Tehnica, 1963. Bien qu'il ait publié lui-même deux albums consacrés à sa création architecturale, Antonescu n'y a inclus aucune liste chronologique détaillée de ses œuvres. On a dû se contenter des attributions approximatives, là où les dates n'étaient pas exactes.
135. Gr. Ionescu, *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor*, p. 554-556.
136. Voir son dossier à l'École – Fonds de l'École des beaux-arts, Archives nationales, AJ/52/400. Élève de Paulin, il passe son diplôme le 15 décembre 1899.
137. I. Mincu, « Expozitiunea de arhitectura P. A. Antonescu », in *Literatura si Arta Româna*, 1901, p. 141-142.

138. Dans la publication de 1913 est reproduite seulement une esquisse ; les photographies d'après l'édifice construit sont publiées en 1963.
139. L'idée de construire un local propre pour la mairie de la capitale est relancée en 1912.
140. Sa monographie (*Paul Smarandescu, Arhitect diplomat de guvernul francez, profesor la facultatea de arhitectura. Lucrari de arhitectura 1907-1942*, Bucuresti, Universul, 1942) rend compte de presque 300 projets qu'il a effectué entre 1907 et 1942, dont 121 ont été mis en œuvre. À ce matériel riche s'ajoutent aussi les archives de Paul Smarandescu, conservées dans le fonds Saint-Georges (Bibliothèque nationale roumaine).
141. Voir son dossier scolaire, Fonds de l'École des beaux-arts, Archives nationales, AJ/52/435.
142. Voir le curriculum inséré dans P. Smarandescu, *op. cit.*, p. V.
143. Fr. Loyer, *Paris XIXe siècle. L'immeuble et la rue*, Paris, Hazan, 1987, p. 389-390.
144. Son fréquent emploi se reflète dans sa prise en compte dans le Règlement pour bâtiments et alignements de 1928 ; le chapitré IX dédié aux « Saillies » mentionne pour la première fois le « bow-window », en établissant qu'il ne pouvait pas dépasser plus d'un tiers de la longueur de la façade. Voir N. Lascu, *Legislatie si dezvoltare urbana*, p. 141.
145. Aucun d'entre eux n'a été réalisé.
146. Elle n'a jamais été réalisée.
147. Voir son dossier scolaire, fonds de l'École des beaux-arts, Archives nationales, AJ/52/393.
148. Ion Ghika-Budesti, « Nicolae Ghika-Budesti (1868-1943) », in *Arhitectura*, 1974, n° 4, p. 49-52, p. 53.
149. En 1905, il organise une exposition montrant le résultat de ses recherches, exposition qui remporte un certain succès dans un cercle restreint d'initiés. Un an plus tard, la nouvelle revue *Arhitectura* s'empresse de publier un article sur ses essais d'art décoratif.
150. Ces communications lui valent l'invitation de Gabriel Millet à donner des conférences à la Sorbonne. *Idem*.
151. *Evolutia arhitecturii în Muntenia si Oltenia*, parus de 1927 à 1936 comme supplément de Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice.
152. *Cultura româna si politicianismul*, 1904. Voir le recueil édité par Cristian Preda (C. Radulescu-Motru, *Scrieri politice*, Bucuresti, Nemira, 1998), qui comprend aussi le texte cité (p. 65-183).
153. *Idem*, p. 103.
154. Voir, entre autre, D. Draghicescu, *Din psihologia poporului român*, 1907 ; la conférence de de 1910 de Constantin Radulescu-Motru, « Sufletul neamului nostru. Calitati si defecte » (« L'âme de notre peuple. Qualités et défauts »), in *Scrieri politice*, Bucuresti, p. 229-238.
155. Du mot *popor* qui signifie « peuple ».
156. Cité par I. Bulei, *Atunci cînd veacul*, p. 180.
157. « Spre un stil românesc » in *Convorbiri artistice*, Bucuresti, Meridiane, 1974, p. 112-138.
158. « Stilul românesc », in *Arhitectura*, 1916, n° 2, p. 33-35, p. 35.

Style officiel de la « grande Roumanie »

VICTOIRE DE LA NATION ROUMAINE, VICTOIRE DU STYLE NATIONAL

Au commencement de la Grande Guerre la Roumanie ne prend pas position : malgré la question transylvaine, qui rassemblait les Roumains des deux côtés des Carpates dans leurs aspirations communes, le roi Carol Ier avait signé en 1883, par affinité mais aussi par stratégie, un traité secret d'alliance avec l'Autriche-Hongrie, auquel avaient adhéré les autres membres de la Triple Alliance. Le roi est ouvertement philo-allemand mais ne demande pas au gouvernement de partager sa conviction. Si le prince héritier est neutre, son épouse se montre une partisane fervente de l'Entente, soutenant la cause nationale. Le roi Carol Ier meurt en septembre 1914 ; quand Ferdinand monte sur le trône, il promet solennellement d'être un « bon Roumain ». Toutefois, la Roumanie n'entrera en guerre qu'en 1916.

Mais le peuple n'attend pas la décision du gouvernement pour exprimer ses sentiments. Les Roumains voient dans cette guerre la chance offerte par le destin d'accomplir leurs aspirations. De toutes les provinces roumaines à l'extérieur du royaume, la Transylvanie est la plus active dans sa lutte pour l'unification avec la mère patrie. Non seulement les Roumains de cette contrée ont derrière eux une longue tradition de militantisme national – remontant à l'École d'Ardeal qui avait brandi l'étendard de l'éveil national –, mais ils s'organisent aussi le plus efficacement pendant la guerre. Des soldats désertent les troupes austro-hongroises pour s'enrôler, au-delà des montagnes, dans l'armée roumaine, tandis que le parti national roumain de Transylvanie, l'organisme politique le plus important de la province, présente officiellement en octobre 1917 sa demande d'autodétermination devant le parlement de Budapest. Les Roumains de Transylvanie émigrés aux États-Unis s'organisent aussi et envoient en août 1917 une batterie entière pour défendre la patrie, à laquelle ils adhèrent symboliquement en proclamant la subordination de l'Église orthodoxe roumaine des États-Unis au Patriarcat roumain [1]. Enfin, le 1er décembre 1918 a lieu un grand rassemblement à Alba-Iulia, où participent 100 000 personnes dont 1 228 représentants des Roumains de Transylvanie, Banat, Maramures et Crisana [2], provinces hongroises à majorité roumaine, qui proclament dans l'enthousiasme général l'union avec la Roumanie.

Les Roumains de Bucovine, partie nord de la Moldavie historique qui avait été « cédée » en 1775 à l'Autriche suite à une convention entre l'Empire ottoman et celui des Habsbourg, proclament le

28 novembre 1918 l'unification de la province avec la mère patrie. Un jour plus tôt, le 27 novembre 1918, le Conseil du Pays de Béssarabie, territoire ayant intégré l'Empire russe suite à la paix russo-turque de Bucarest de 1812, vote l'unification inconditionnelle avec la Roumanie.

Le traité de Versailles ratifie ces actes : ainsi naît la Grande Roumanie, seul État qui sort agrandi de la guerre. Le jeune pays qui avait obtenu son indépendance quarante ans plus tôt était désormais une puissance dans l'espace de l'Europe centre-orientale et des Balkans [3].

Mais le traité de Versailles ne suffit pas pour faire une « Grande Roumanie » : les nouvelles provinces sont difficilement intégrées à l'ancien royaume qui polarise toujours la vie culturelle ; elles ne correspondent pas à l'image idyllique d'une Roumanie unie autour d'un idéal national. L'Union présentée dans le discours officiel comme une finalité était en fait plutôt le point initial du difficile processus d'unification [4]. Sa réalité est différente de son idéologie : chaque territoire annexé possède son héritage propre, que l'idéologie de l'unification ne prend pas en compte. La formule imposée par le gouvernement de Bucarest est la centralisation, considérée comme génératrice de cohésion nationale. On élabore des stratégies culturelles et éducatives qui engendrent un consensus nationaliste voire un nationalisme populiste, mais on n'accorde pas aux provinces annexées le droit de participer activement à la vie politique et culturelle du pays.

Dans le cadre des stratégies d'unification, l'éducation occupe une place privilégiée, en tant qu'instrument indispensable pour forger une nation roumaine à partir de cette population à la fois multiethnique et majoritairement rurale [5]. On encourage aussi toute manifestation susceptible d'exalter le nationalisme, telles les expositions locales ou régionales. En 1925, l'Exposition générale organisée à Chisinau, ancienne capitale de la Béssarabie, est considérée comme « une œuvre de la plus grande importance [...] par sa puissance à remuer les sentiments nationaux qui constituent le meilleur et le plus sûr moyen d'union spirituelle » [6]. Onze ans plus tard, en 1936, à l'occasion de la deuxième édition de l'exposition annuelle « Le Mois de Bucarest », on parle toujours de « rôle national », de « solidarité citoyenne », et on apprécie particulièrement le fait que la manifestation facilite « le contact et la connaissance réciproque des habitants des différentes régions du pays : surtout pour les habitants des provinces annexées, ce fait présente une importance qu'il ne faut plus expliquer » [7].

Pourtant, presque à la même époque, en décembre 1938, le « Mémorandum des Roumains de Transylvanie (Ardeal, Banat, Crisana, Satu-Mare et Maramures) » adressé au roi Carol II par le Transylvain Iuliu Maniu, figure marquante de la scène politique roumaine de l'entre-deux-guerres, dénonce l'attitude centralisatrice du gouvernement et le « total mépris envers les obligations morales engagées par l'acte de l'union » [8].

L'image triomphante de la Grande Roumanie cache donc des tensions. L'enthousiasme des masses au lendemain de la guerre s'assombrit progressivement pour laisser place à la désillusion des élites des territoires annexés, tandis que le discours national glisse vers le nationalisme extrémiste, qui mêle populisme et xénophobie.

La Grande Roumanie fait du style national son symbole architectural, à la fois emblème et véhicule de l'État. C'est une architecture triomphante qui accueille partout les héros de la nation et qui commémore leurs sacrifices ; c'est, en même temps, une architecture de prise de possession qui exalte les valeurs de la roumanité dans les territoires annexés. À l'image de l'État national, le style national est unificateur. Instrument de la centralisation, il assure l'« unification » de

l'ensemble du territoire grâce à son vocabulaire qui se veut une synthèse de la tradition. Mais cette synthèse, tout comme la politique de l'unification, ne s'intéresse guère à la richesse régionaliste : non seulement elle privilégie le centre (figuré par l'art valaque du XVIIIe siècle), elle impose aussi une esthétique d'apparat qui puise aux sources de l'art paysan uniquement pour ses besoins de pittoresque.

Après la guerre, le pays s'engage dans un processus de modernisation qui vise à transformer cet État agrandi au potentiel important en une présence forte sur la carte de l'Europe. Développer le secteur du bâtiment devient une des priorités de l'économie roumaine après 1918. On institue même une Commission pour la reconstruction des régions endommagées par la guerre, qui mobilise les architectes – son directeur est Duiliu Marcu, son secrétaire Stefan Peterneli et compte Paul Smarandescu parmi ses membres [9]. On ne sait pas si, comme c'était le cas en France où l'architecture régionaliste avait été promue doctrine officielle de la reconstruction [10], cette Commission avait imposé l'utilisation du langage national ; toutefois, on peut supposer – vu sa composition – qu'elle a dû contribuer à sa diffusion.

Le style national connaît une expansion sans précédent qui couvre l'ensemble du territoire roumain et tous les programmes. S'il devient le style officiel, ce n'est pas seulement en raison de la politique d'État, mais aussi grâce aux initiatives privées, ce qui prouve la forte cohésion spirituelle [11]. Il est surtout le fruit de l'émulation de l'idéologie nationaliste : « Maintenant, après la victoire nationale, écrit Traianescu, on exige la victoire artistique : on exige des maisons roumaines, des meubles, des peintures avec des sujets roumains, des tapis, des sculptures, de la musique, du théâtre, de la littérature, tout ce dont la vie roumaine a besoin. [...] Nous avons le devoir de répondre à ces demandes [...] pour que cette inclination spirituelle du grand public vers l'art roumain ne tombe pas dans le péché d'une mode passagère » [12]. Qu'il ne s'agit pas d'un caprice, Traianescu le sait pertinemment : « En parcourant les rues de Bucarest, on ressent un grand contentement de voir partout des maisons nouvelles, conçues dans le style national. Sur les boulevards, les rues principales ou secondaires, du centre jusqu'à la périphérie de la ville, le style roumain agrémente tout endroit par sa simplicité pittoresque. Il réjouit le regard par sa vive décoration des fenêtres, corniches et avant-toits. Par ses lignes organiques, ses hautes toitures, ses colonnades et porches de proportions monumentales, le style roumain donne la satisfaction de pouvoir s'ériger à côté des autres styles étrangers qui ont inondé le pays et surtout la capitale [...] ».

Aux yeux du voyageur étranger, il est l'image par excellence de l'architecture roumaine, telle dans cette description de 1923 de *La Construction moderne* : « Ces maisons sont toutes construites en brique, soit apparente, soit recouverte d'un enduit. Les toits sont couverts en tuiles de petite dimension, ils sont assez inclinés et très largement débordants. [...] La caractéristique dominante de l'architecture roumaine, c'est l'utilisation des colonnes ornementales supportant une voûte, soit à l'entrée de la demeure formant une sorte de péristyle d'assez grande dimension où aiment à se tenir les occupants de la maison pendant les soirées d'été, soit souvent dans le corps même du bâtiment, au rez-de-chaussée ou au premier étage, formant en ce cas une galerie couverte, mais librement ouverte sur extérieur. Souvent, lorsque cette galerie ne peut être aménagée, on retrouve cependant les colonnes et les voûtes qui encadrent simplement une ou plusieurs fenêtres de la maison » [13]. Une douzaine d'années auparavant, le jeune Le Corbusier, alors encore Charles-Édouard Jeanneret, de passage par le Bucarest de 1911, ne parle que de l'influence française : « L'architecture est futile comme la vie d'ici ; de l'École des beaux-arts partout, car

seuls les architectes diplômés de Paris travaillent ici » [14]. Pourtant, le style national était déjà très présent dans la capitale, espace de prédilection pour son développement, et le jeune architecte aurait pu le remarquer. Cette différence de vision entre le texte de Le Corbusier et celui de l'article de *La Construction moderne* en dit long sur l'évolution parcourue par le style dans l'intervalle respectif.

En matière de vocabulaire, le style national atteint désormais son expression la plus accomplie. L'expérience de l'étape précédente lui sert de fondement, mais on perçoit plus d'aisance dans la démarche des architectes ainsi qu'une certaine épuration du discours. Cette épuration est le résultat à la fois d'une évolution formelle inhérente et de l'emploi, presque généralisé, du béton armé, qui a des répercussions sur le plan esthétique. Avant la guerre, ce matériau n'avait été utilisé que de manière sporadique [15] et, de plus, sans conséquences importantes sur l'aspect des édifices en question. Désormais, non seulement il s'impose au niveau technique mais il ne se cache plus derrière des façades prétendument traditionnelles, contribuant souvent à rendre cette architecture moderne. Parmi les réalisations où le béton participe à l'expression esthétique, il faut citer le siège de la Société polytechnique de Petre Antonescu (Bucarest, 1925), le siège de l'Association des ingénieurs miniers de Paul Smarandescu (Bucarest, 1926), l'immeuble à appartements d'Arghir Culina (Bucarest, 1923-1928).

Les édifices de la victoire

■ Nulle autre architecture n'aurait pu mieux prêter ses formes aux édifices de la victoire que celle de style national. Sa doctrine – préfiguration du pays unifié – était la seule à convenir pour glorifier les héros de la Grande Roumanie.

Paradoxalement, malgré son fort contenu symbolique, le style national n'a pas été associé avant la Première Guerre mondiale, ou sinon trop rarement, aux monuments célébrant des victoires militaires. En 1916, quand on décide d'ériger à Constanța un monument à la mémoire des héros des guerres balkaniques, le projet choisi ne porte pas la marque du style national non plus: il s'inspire de *Tropaeum Traiani* construit dans la région par les armées romaines de Trajan [16]. Seule concession faite au vocabulaire du style national: la porte du « mausolée » est ornée d'entrelacs géométriques à la façon des portes médiévales.

Ainsi, on peut considérer que le style national trouve sa vocation d'architecture commémorative uniquement au moment de son couronnement en tant que doctrine officielle de la Grande Roumanie. Deux types de monuments seront édifiés pour célébrer la victoire de la nation roumaine: dans un premier temps, des arcs de triomphe, constructions éphémères qui accueillent partout les héros de la guerre; ensuite, monuments aux morts et mausolées pour glorifier la mémoire de ceux tombés sur les champs de bataille.

Pour l'accueil de l'armée glorieuse dans la capitale, les architectes Florea Stanculescu et Constantin Nanescu parent la ville d'arcs de triomphe et de colonnes commémoratives, à l'image de la Colonne de Trajan [17] [ill. 116]. La vogue des arcs triomphaux ne s'arrête pas avec les célébrations occasionnées par la fin de la guerre. En 1922, pour les grandes fêtes du couronnement de Ferdinand en tant que « roi de tous les Roumains », Petre Antonescu projette aussi un arc de triomphe destiné à symboliser « l'étape la plus importante de l'histoire de notre peuple: le Triomphe des aspirations et des souffrances de centaines de générations » [18]. La composition d'Antonescu exalte toute cette charge symbolique à la fois par le choix des éléments décoratifs et par le caractère des sculptures qui ornent le monument [ill. 117]. Ces dernières sont censées incarner les moments clés de l'histoire du peuple: le Dace de Décébale, le légionnaire romain, le soldat du prince

Mihai Viteazul, etc. Quant au langage décoratif, il allie dans leurs motifs emblématiques l'art valaque et l'art moldave – les fleurs de lys de l'église épiscopale de Curtea de Arges et les ornements gothiques des édifices moldaves. Dans la hâte des préparatifs pour les fêtes du couronnement, l'arc n'est pas élevé en matériaux durables. Il sera reconstruit ultérieurement en pierre de taille, mais Antonescu transformera son image selon une vision beaucoup plus classicisante.

Dans une formule simplifiée, la typologie des arcs de triomphe contamine, symboliquement, les portails des cimetières des héros de la guerre: le vocabulaire du style national est réduit au minimum, mais il est parfaitement décelable dans l'économie de la composition. La porte du cimetière de Buzau est un exemple éloquent, où la simplicité des formes de l'architecture vernaculaire est magnifiée par l'allégorie des aigles aux ailes déployées qui gardent l'entrée [ill. 118].

L'architecture commémorative sera bien plus significative que celle de la célébration. Monuments aux morts et mausolées sont conçus pour durer et font l'objet de concours: de ce fait, grâce à leur fonction qui dialogue avec l'éternité et à leur élaboration attentive, ils atteignent une expression plus accomplie.

Toutes les typologies des monuments aux morts – de la simple plaque commémorative au grand groupe statuaire – revêtent le langage du style national. Les plaques commémoratives exploitent les vertus ornementales des éléments de la tradition, permettant une valorisation nouvelle de la sculpture décorative traditionnelle, ainsi qu'en témoignent les deux projets primés du concours ouvert par la mairie de Bucarest en mémoire de ses fonctionnaires morts dans la guerre. Plus développé comme conception, le monument du Soldat inconnu du jeune Ion Burcus s'inspire à la fois d'un modèle célèbre – le tombeau du prince moldave Stefan cel Mare, d'où il reprend l'idée du

Ill. 116 : *Constantin Nanescu, projet d'arc de triomphe pour le défilé des armées roumaines en 1919 à Bucarest.*

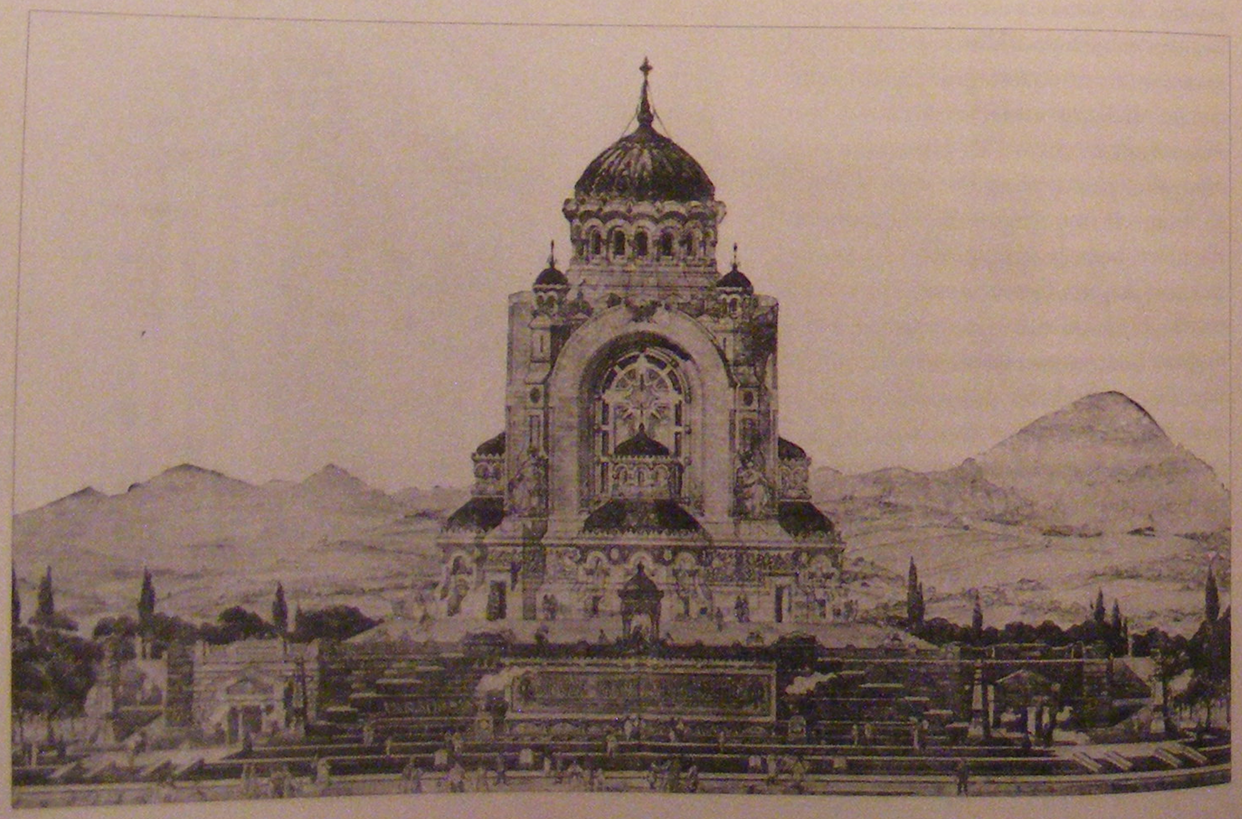
Ill. 117 : *Petre Antonescu, arc de triomphe pour l'accueil dans la capitale du roi Ferdinand et de ses troupes victorieuses – version initiale.*

Ill. 118 :
Portail du cimetière des héros de la Première Guerre mondiale, Buzau.

sarcophage placé dans une niche – et de l'architecture funéraire de Mincu, avec son imposante vision byzantinisante. Enfin, pour la version la plus élaborée, celle du groupe statuaire, le style national prête ses formes au socle qui assure un échafaudage et une scénographie appropriée pour les figures allégoriques, comme dans le projet de l'architecte Ion Ciortan et du sculpteur Spiridon Georgescu pour un monument de l'Union.

L'autre catégorie de monuments commémoratifs, qu'on désigne par le terme de « mausolée » dans le langage de l'époque, favorise une typologie particulière, à mi-chemin entre l'architecture funéraire et la religieuse. On associe la glorification des héros de la guerre au concept de la « cathédrale de la Nation », forgé à la fin du XIXe siècle : de cette union naîtront les « cathédrales des Héros de la Nation » qui seront érigées partout dans le pays. Cette typologie hybride relève de la place centrale qu'occupe l'orthodoxie dans la définition de l'identité roumaine. Un traitement symbolique de la composition peut différencier ces édifices hybrides des églises habituelles, comme c'est le cas pour la « cathédrale des Héros de Prahova » (Ploiesti, Toma T. Socolescu, projet de 1923) et du mausolée de Héros (Dragoslavele, Dimitrie Ionescu-Berechet,

Ill. 119 :
G. Cristinel et C. Pomponiu, le mausolée des héros de Marasesti.



avant 1933), où la puissance verticale du clocher fonctionne comme un message signalétique de sa double fonction de lieu de culte et monument public. L'exemple le plus accompli est construit sur les lieux de la bataille la plus glorieuse mais aussi la plus meurtrière pour l'armée roumaine, à Marasesti. Le mausolée, appellé aussi l'« église de la Nation », fait l'objet d'un concours [19], dont l'équipe gagnante (George Cristinel et Constantin Pomponiu) imagine un ensemble formé d'une église surélevée sur un socle à l'emmarchement monumental, qui repose, comme sur une fondation, sur un immense ossuaire [ill. 119].

Les « cathédrales » de Transylvanie : la « cathédrale de la Réunification » d'Alba-Iulia

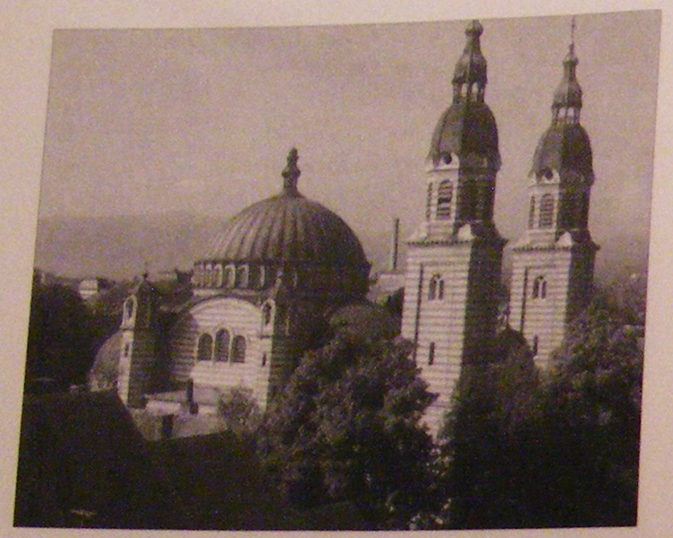
Dans leur genre, les « cathédrales » de Transylvanie partagent la fonction hybride des mausolées ; elles sont à la fois lieu de culte et monuments de la roumanité, érigés à la gloire de la nation roumaine.

Immédiatement après la fondation de la Grande Roumanie, on avait commencé construire dans toutes les grandes villes (ou presque) de Transylvanie de grandes églises orthodoxes, désignées communément sous le terme de « cathédrales ». L'emploi du terme est symptomatique : il est introduit au XIXe siècle, époque à laquelle la Roumanie moderne pose ses marques, et, dans la plupart des cas, il fait d'abord référence aux dimensions monumentales de l'église et non pas à sa fonction. Après la Grande Guerre, la construction des grandes églises orthodoxes sur le territoire transylvain représente, en quelque sorte, la matérialisation de la « cathédrale de la Nation », qui continuait à hanter l'imagination des artistes et la volonté des hommes politiques.

La « reconquête » de la Transylvanie par l'intermédiaire du discours sur le style national était nécessaire pour deux raisons principales : démontrer l'emprise de la nation roumaine sur un territoire emblématique pour la lutte nationale et, en même temps, contrecarrer l'image forte de l'identité hongroise véhiculée par les œuvres architecturales des « Jeunes ». Ce groupe d'architectes hongrois (Karoly Kos, Dezsö Zrumeczky, Béla Janszky et leurs compagnons), avait ouvert une nouvelle voie pour un style national, sous l'influence de Ödon Lechner et d'Ede Thoroczkay-Wigand. Leur démarche était centrée sur l'étude de l'architecture populaire, notamment celle de Transylvanie qu'ils considéraient comme « un sanctuaire des traditions les plus authentiques » [20]. Les intellectuels roumains des deux côtés des Carpates connaissaient certainement la démarche des « Jeunes ». On peut supposer que leur succès, fondé sur le trésor d'art populaire transylvain les avait poussés à une réplique. Il est intéressant de remarquer que le moment de la « réplique » venu, après 1918, ils n'ont pas fait appel au vocabulaire de l'art paysan.

Quel intérêt avait-on à bâtir plutôt des « cathédrales » que d'autres institutions ? D'une part, l'orthodoxie était considérée comme un des piliers de l'identité roumaine. D'autre part, l'Église avait joué en Transylvanie un rôle essentiel dans la promotion des idéaux nationaux et même dans la survie de la communauté roumaine, en leur bâtissant des édifices et en leur apportant un soutien financier. Ainsi, l'élévation d'imposantes églises orthodoxes équivaut à une « nationalisation » du territoire. L'emprise n'est pas seulement politique, elle intervient aussi au niveau du paysage, comme une revanche sur les fiers tours et clochers des églises catholiques et protestantes qui dominaient jadis les bâtisses orthodoxes dont l'humble aspect résultait de sévères réglementations.

L'idée de « cathédrales » est antérieure à 1918 mais elle ne s'exprime que sporadiquement avant l'unification. Deux exemples éloquents montrent la volonté de la communauté roumaine d'affirmer son identité : fin du XIXe siècle, l'église



Ill. 120 : *Iosif Konner, cathédrale (1902-1906) de Sibiu.*

de la corporation des marchands roumains de Brasov, dont l'architecture byzantinisante tranche sur l'air central-européen des autres édifices de la place [ill. 48] : au début du siècle suivant, l'imposante « cathédrale » roumaine de Sibiu (1902-1906), qui s'inspire elle aussi de l'art byzantin [21], prenant comme référence la Sainte-Sophie même [ill. 120].

Un vaste chantier ouvrira immédiatement après la victoire de 1918 et durera jusqu'en 1940 avec la perte (temporaire) d'une importante partie du territoire transylvain. Tout au long de cet intervalle, les « cathédrales » seront perçues comme des symboles de l'identité nationale : « Aujourd'hui, Cluj a cessé d'être la Golgotha de nos souffrances, Cluj est devenu centre de culture roumaine, centre de lumière et soleil brillant », assurait l'évêque de Cluj à l'occasion de l'ouverture du chantier en 1923 [22]. Et le roi Carol II qui note dans son journal en mai 1938 : « L'après-midi, audience, l'évêque Popovici d'Oradea vient me parler de son plan de construire une Cathédrale, question de prestige et d'affirmation nationale à la frontière de l'Ouest » [23].

De toutes ces églises, une se distinguera particulièrement par sa fonction : la cathédrale du couronnement d'Alba-Iulia [ill. 121].

Les fêtes du couronnement reçoivent une mise en scène grandiose dans les deux villes phare de l'événement – Bucarest comme capitale et Alba-Iulia comme lieu emblématique de l'unification. Le choix de cette dernière ville est entièrement symbolique : elle est un rappel à l'histoire récente avec la grande assemblée votant en 1918 en faveur de l'unification du peuple de Transylvanie, mais aussi à l'his-

Ill. 121 : *Victor Stefanescu, cathédrale du couronnement (1922) à Alba-Iulia.*

toire ancienne avec l'entrée triomphale en 1599 du prince valaque Mihai Viteazul considérée comme un moment précurseur de l'unification. Le motif de la continuation entre passé et présent représente une constante dans la rhétorique des célébrations, dont le principal responsable est l'historien Nicolae Iorga. C'est lui toujours qui indique les modèles de la cathédrale du couronnement : l'église princière de Tirgoviste – souvenir de l'époque de Mihai Viteazul [24] –, l'église princière de Curtea de Arges et l'église Saint-Dumitru de Craiova. L'érudit savait vraisemblablement que Mihai Viteazul avait été à l'origine de l'église métropolitaine (bâtie en 1596 et ultérieurement détruite) et choisit cet emplacement même, face à l'imposante cathédrale catholique du XIIIe siècle.

De tous les décors des fêtes du couronnement, seule la « cathédrale » d'Alba-Iulia avait été conçue pour durer comme en témoigne le choix des matériaux précieux employés à sa construction. La grande coupole est soutenue par quatre colonnes octogonales (comme celles de l'église épiscopale de Curtea de Arges) en marbre rouge d'Arad, de même utilisée pour le revêtement des murs du naos, le socle intérieur de l'église étant en marbre de Mateias. Les peintures de Costin Petrescu, futur peintre de la grande fresque de l'Athénée roumain, se détachent sur des fonds d'or. Construite par Victor Stefanescu, l'un des architectes de l'Exposition générale de 1906, l'église du Couronnement fait partie d'un ensemble [25] entouré d'une vaste enceinte dominée par la verticale de la tour d'entrée, censée reproduire le modèle des monastères princiers valaques du XVIe siècle (allusion à l'époque de Mihai Viteazul). En réalité, l'ensemble est plutôt éclectique, mêlant éléments de la tradition autochtone (l'incontournable Hurezi) aux références byzantines (mosaïques) et mêmes occidentales (le clocher rappelle un campanile rivalisant avec la tour de la cathédrale catholique voisine, des portiques « romans », etc.).

Les édifices de la vie publique

■ Dans les villages, petites bourgades ou villes plus développées, l'esthétique du style national que revêt toute architecture publique est un garant et un emblème de la Grande Roumanie. Le décor de cette architecture, pour paraphraser Charles Letrosne et son expérience régionaliste en matière de typologie, fait revivre poétiquement l'âme du pays et reflète les nouvelles lois sociales, le développement des œuvres collectives ; en un mot, tout ce qui touche à la renaissance nationale [26].

L'expérience des années d'avant la guerre permet aux architectes de traiter tous les programmes avec aisance : mairies et préfectures, écoles, postes, caisses d'épargne, dispensaires et hôpitaux, bureaux, hippodromes et autres – ces édifices adoptent désormais le langage national qu'ils déclinent à l'unisson dans le pays tout entier.

Lors du premier congrès des architectes roumains, qui a eu lieu à Bucarest du 25 au 26 février 1916, les architectes adoptent plusieurs motions concernant l'exécution des projets d'édifices publics [27]. La première motion imposait l'instauration de concours pour tous les travaux d'architecture de l'État, des départements, des communes et des institutions afférentes. Les concours devaient être publics et nationaux, ouverts à tous les architectes roumains, mais aussi aux étrangers à condition qu'ils soient établis en Roumanie depuis plus de cinq ans. Seuls étaient exclus de l'obligation des concours les travaux à caractère urgent ou exceptionnel reconnus comme tels par le Conseil supérieur d'architecture. La deuxième motion interdisait l'emploi de projets-type par les autorités de l'État, les départements ou les communes. Les seuls travaux qui échappaient à cette règle étaient ceux de petite importance et d'intérêt général, comme les écoles et les hôpitaux ruraux, les casernes situées à l'extérieur des villes, les gares secondaires, les cantons, les habitations ouvrières – pour toutes ces catégories

gories on admettait les projets type à condition qu'ils soient réalisés en fonction des régions, avec les matériaux de constructions spécifiques à la région respective. Cette dernière demande restera un vœu pieux, sans donner lieu à des développements régionalistes dans le cadre du style national.

Ces deux motions discutées par le congrès des architectes roumains sont essentielles pour le développement ultérieur de l'architecture publique dans le pays. Effectivement, la plupart des projets à exécuter seront réalisés grâce à des concours publics, qui fourniront un riche matériel à la revue *Arhitectura*. Des numéros entiers de cette publication seront consacrés aux concours – comme par exemple ceux de 1925 et de 1926 – qui passionnent tous le corps des architectes et créent une émulation exceptionnelle. Quant à la motion interdisant l'emploi de projets type, elle explique la richesse des solutions, à la fois sur le plan formel et décoratif, que les architectes s'ingénient à produire. Ainsi, cette étape de l'évolution du style national, en dépit d'une vision commune, est la plus féconde en tant qu'invention architecturale, mais aussi la plus débridée.

Concours

L'hôtel de ville de Bucarest : symbole de l'Union et objet de la discorde

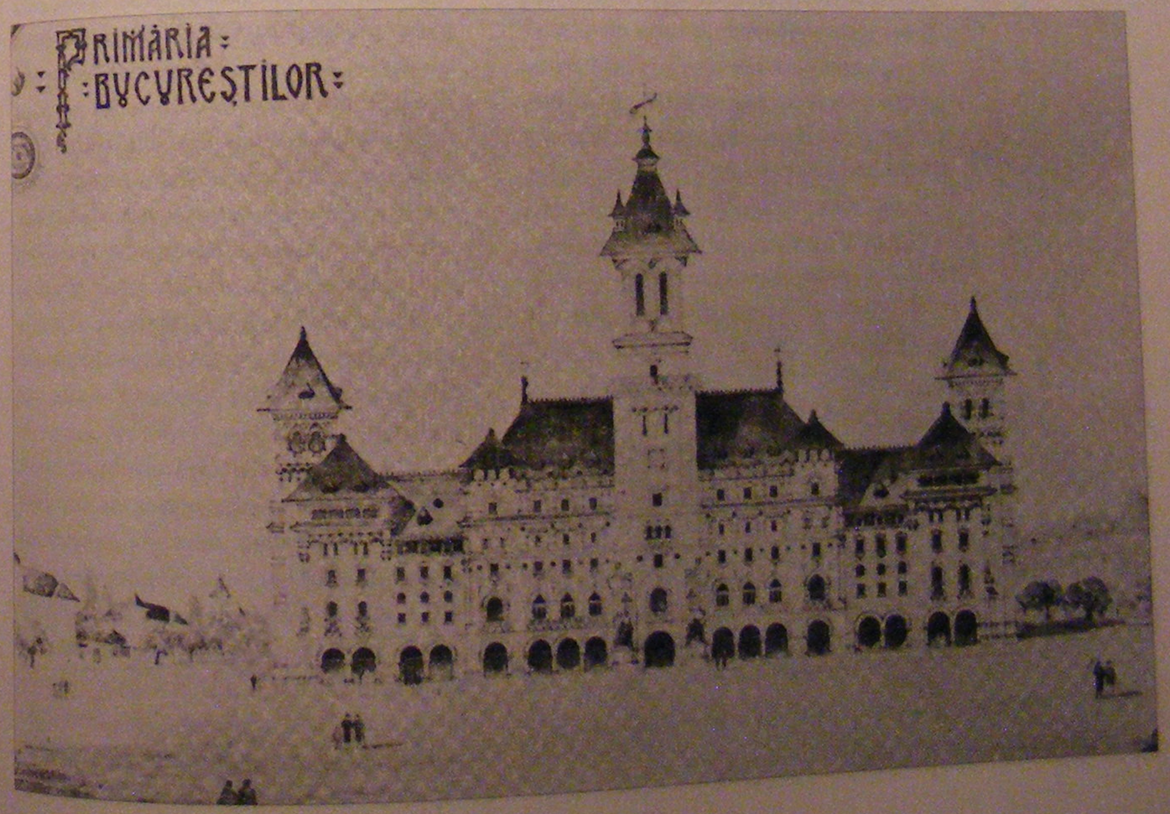
La saga du concours pour l'hôtel de ville de Bucarest reprend après la guerre [28]. L'épisode de 1912, lancé par le nouveau maire, Matache Dobrescu, et Delavrancea, désormais ministre en fonction des Travaux publics, avait été amère. Le choix de Petre Antonescu pour l'exécution du projet avait éveillé la protestation de la profession entière, qui demandait que le contrat de Mincu soit respecté [29]. La nécessité de revoir le programme en fonction des nouveaux besoins de la mairie, la maladie de Mincu et, enfin, la réputation et la position d'Antonescu [30] fournissent autant des raisons pour ce changement. Mincu meurt le 9 décembre 1912 mais ses élèves et ses admirateurs n'abandonnent pas la bataille et proposent une solution pour contrecarrer le projet d'Antonescu : la constitution d'un bureau technique formé de cinq ou six architectes connaisseurs du style roumain pour réaliser le plan d'exécution d'après l'œuvre du maître.

Les guerres qui se déclenchent – les balkaniques d'abord puis la grande conflagration mondiale – mettent en veilleuse ce projet, qui est repris brièvement en 1920 (toujours l'idée de faire appel à Antonescu) puis en 1925. À cette date, le nouveau maire, Costinescu, tout en reconnaissant le contrat d'Antonescu, ouvre un concours public qui aboutira à la présentation de vingt-deux projets inédits [31]. Le corps des architectes se montre de nouveau solidaire, en défendant cette fois-ci le contrat que la mairie avait signé avec Antonescu treize ans auparavant ! On proclame le concours comme « résultat des machinations de quelques architectes » [32] qui semblent avoir été bien réelles, instiguées par les coryphées de Mincu qui voyaient dans l'ouverture du concours la possibilité d'un acte de réparation. Mais aussi par d'autres architectes, pour lesquels le concours représentait l'occasion de s'affirmer. Finalement, probablement en raison des nombreuses disputes qu'avait provoqué le concours, le jury n'accorde pas de prix, se contentant de classer les projets présentés en quatre catégories [33] et de partager entre participants la somme destinée aux gagnants [34].

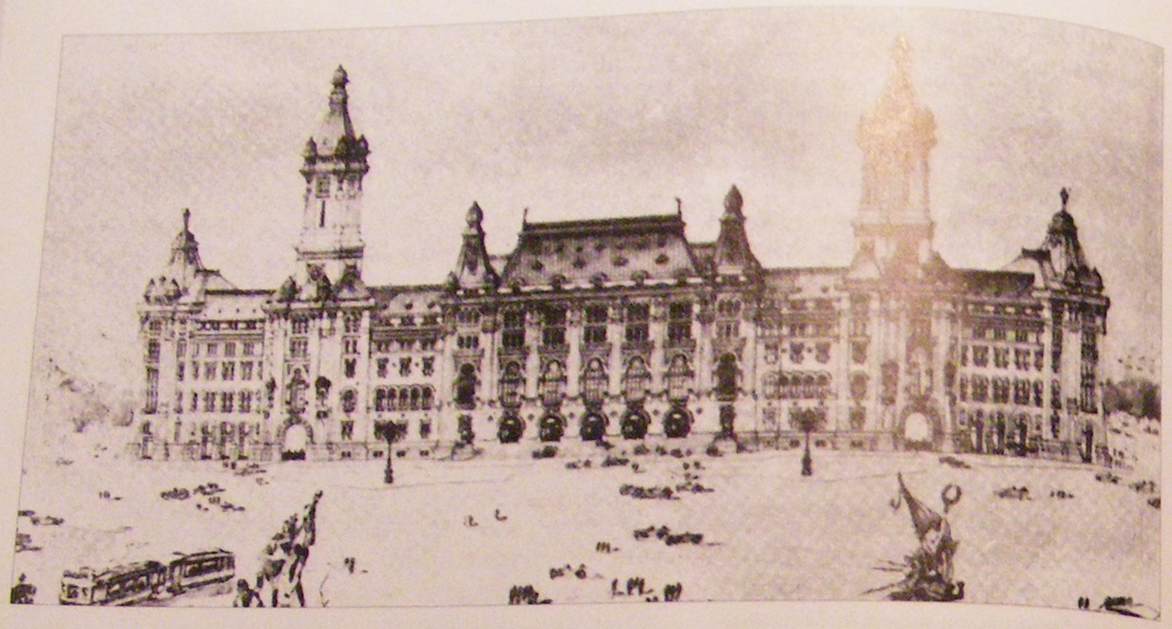
Une autre raison possible de l'échec du concours a été son programme, qui accusait plusieurs points faibles, portant sur sa conception ainsi que sur sa formulation [35]. Première erreur, le site est mal choisi : le terrain est exigu (sur la place en face de l'Université) et bordé de repères visuels à la fois divers et forts [36]. Pourtant la mairie ne pense pas à annexer un plan du terrain au programme, ce qui complique la tâche des architectes habitant en province. Ensuite, le programme présente des

lacunes techniques et n'est pas suffisamment détaillé quant au nombre de pièces et aux fonctions spécifiques. Autre erreur de taille surgit d'un trop-plein sémantique : on imagine le palais communal de la capitale comme un symbole du pays unifié et l'on demande en circonstance que chaque façade utilise le style caractéristique de l'un des territoires annexés. Si l'idée paraît astucieuse par son caractère fédérateur, elle n'est pas, pour autant, moins absurde : tout en péchant par un historicisme artificieux, elle s'avère irréaliste en imaginant des styles spécifiques pour chaque province du royaume. « Comment nos édiles ont-ils imaginé la façade de Bessarabie ? S'interroge Marcel Janco. Une série de cariatides ou de tapis étendus sur la façade ? Mais que fait-on si, en raison de la complication du plan, on avait plus de trois, quatre ou cinq façades ? Que fait-on avec le style des cours d'honneur ? Une véritable raison de guerre civile » [37]. Nonobstant, malgré son absurdité, la demande du programme représente une tentative de nuancer le vocabulaire trop « centralisé » du style national et de laisser plus de place à des expressions régionales.

On ne sait pas si les participants à la compétition avaient donné cours à l'idée d'adopter des styles spécifiques à chaque région : des seize projets parus dans la revue *Arhitectura*, uniquement les façades principales sont publiées. Il faut croire, toutefois, qu'aucun des concurrents n'avait respecté cette demande, au moins de la manière que le programme l'exigeait. Tous entendent exprimer l'unité de la nation roumaine par la formule consacrée de la synthèse des grandes sources de la tradition. Paradoxalement, tous les projets présentés (à une exception près) sont directement inspirés des dessins que Mincu et Antonescu avaient réalisés pour le même sujet, dessins critiqués abondamment avant l'ouverture du concours. De sorte que le résultat est surprenant par son homogénéité : les compositions sont similaires et le langage prolixe et éclectique. Cette vision historiciste, presque révolue à ce stade du style national, est le corollaire direct de la manière dont les



Ill. 122 : *Concours pour l'hôtel de ville de Bucarest (1925). Cristofi Cerchez, élévation.*



Ill. 123 :
Concours pour l'hôtel de ville de Bucarest (1925). Ioan Enescu, Ion Dinulescu, Eugen Grossu – élévation.

concurrents se rapportent à la sémantique de l'édifice qui, par son fort caractère emblématique, se veut un monument à la gloire de la roumanité.

En dépit de son manque d'aboutissement, le concours du palais communal de Bucarest se révèle comme un moment important de l'évolution du style national. Il est porteur de plusieurs enseignements sur le fonctionnement de sa doctrine, mettant en évidence l'importance majeure des modèles (voir les projets de Mincu et d'Antonescu), relevant la détermination à construire une image « autoritaire » et, enfin, dévoilant les faiblesses du style (prolixité sémantique et formelle) [ill. 122, 123]. Derrière l'inventivité apparente des projets transparaît sa prochaine décadence. Seul Marcel Janco en avait été conscient : « L'idée d'un concours ne peut avoir du sens qu'à l'instant où plusieurs forces d'orientations esthétiques différentes surgissent à l'horizon de l'architecture roumaine. Ce système des concours suppose une émulation qui, malheureusement, chez nous n'est point manifeste, car autant voudrait-on le cacher, l'entière littérature du style national, à part deux ou trois exceptions, est complètement tributaire ou inconsciemment pastichée d'après les œuvres de Mincu et surtout d'après celles de Petre Antonescu »[38].

Exercices de style : projets type ou objet unique ?

Les édifices de l'administration financière ou comment décliner les projets type.

Outre l'obligation des concours publics, le premier congrès des architectes roumains avait imposé l'interdiction de l'emploi des projets type par les services des autorités officielles. Pourtant, l'administration financière contourne cette réglementation en dispersant partout dans le pays ses locaux d'administrations et perceptions fiscales conçues d'après quelques schémas bien définis. C'est le seul exemple de projets type construits par des services de l'État pendant l'entre-deux-guerres.

Les perceptions et les administrations fiscales sont des programmes entièrement nouveaux, apparus après la guerre. La nécessité de faire bâtir dans toutes les villes importantes du pays des locaux de l'administration financière mènera les services du ministère à établir des projets type. Cette démarche présente deux avantages indéniables : elle assure une construction rapide et économique et fournit une image

emblématique, facilement reconnaissable. Architecte en chef du ministère des Finances, Statie Ciortan est le concepteur de celle-ci. Il faut compter avec les deux termes de l'équation pour comprendre la détermination d'imposer le style national comme image de marque. En effet, les initiatives en matière de constructions du ministère des Finances, quel que soit l'architecte, favoriseront toujours le style national : sièges de ses services (les différents locaux des douanes), ou facilités pour ses fonctionnaires (logements sociaux, hôtels pour leurs vacances, locaux associatifs). De son côté, Ciortan défend sans faute les couleurs du langage national à travers sa création entière. Ainsi, la conviction de l'architecte et la politique du ministère se rencontrent pour servir la même cause.

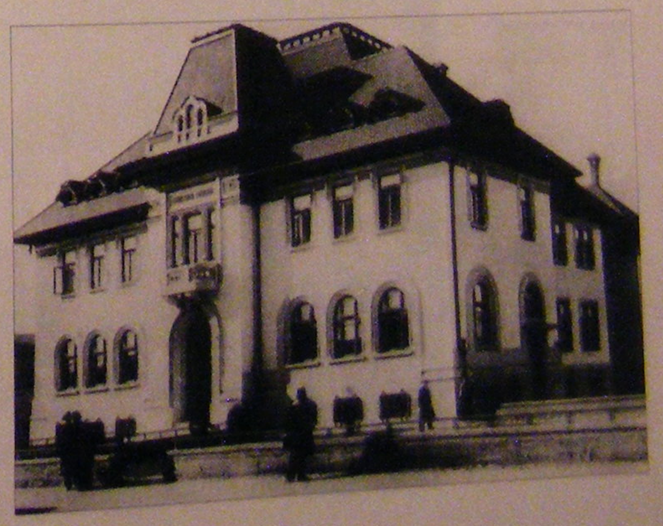
Ciortan est une des figures les plus importantes du style national[39], à la fois par son engagement et par sa riche production. S'il est conservateur dans son approche architecturale, il ne manque pas d'aisance dans ses compositions, qui associent adroitement science des volumes et art de la décoration. Grigore Ionescu voit dans sa démarche le germe de la dénaturation du style, l'accusant de prolixité, pittoresque excessif et artificialité, défauts qu'il impute surtout aux perceptions et aux administrations fiscales, à l'opposée d'une architecture fonctionnelle. Son opinion est discutable et repose sur un certain préjugé, car si Ciortan était soucieux des schémas conventionnels dans ses projets type, il n'était pas moins intéressé par les problèmes de fonction.

Ciortan conçoit quelques typologies prédéterminées pour les édifices de l'administration financière, qui présentent des solutions volumétriques presque identiques et varient surtout par le traitement de leurs façades [ill. 124, 125, 126]. Il est l'auteur d'une vingtaine d'édifices[40], perceptions et administrations confondues, qui ont tous comme point commun la

Ill. 124 :
Statie Ciortan, Administration financière, Buzau.

composition symétrique, marquée par un avant-corps central. Deux exceptions : les perceptions de Bucarest, rue Barbu Vacarescu (démolie) et avenue Mosilor, qui manquent de peu à la règle de la symétrie. En fonction du plan de situation, l'architecte joue sur deux solutions : le volume compact, avec une façade principale composée de deux ou trois travées d'une part et d'autre de l'avant-corps central, ou le plan déployé (en général associé aux parcelles d'angle), avec une courte façade principale et deux ailes développées sur les côtés. Encore une fois, la perception de l'avenue Mosilor à Bucarest fait figure d'exception, son plan suggérant le rabattement sur une même ligne des trois façades, formant ainsi une horizontale accentuée. Les compositions sont rede-

Ill. 125 :
Statie Ciortan, Administration financière, Bacau.



Ill. 126 :
Statie Ciortan, Perception fiscale, Bucarest – chaussée Giulesti.

vables à une pensée académique, réduisant ainsi le style national plutôt à une parure qu'à un système architectural. Le seul édifice qui échappe à cette logique du placage est le local de l'administration fiscale de Ploiesti qui abrite aussi le tribunal départemental : sa fonction complexe, ainsi que son plan de situation (au carrefour des deux voies importantes de la ville), ont amené l'architecte à lui accorder plus d'attention.

Les façades principales sont structurées selon un schéma très simple : un avant-corps central avec un portail monumental en plein cintre, surmonté par une large baie traitée de manière décorative. Habituellement cette baie est tripartite (mais elle peut être également réduite à une simple fenêtre encadrée par une accolade stylisée) et munie d'un balconnet ornemental (lui aussi parfois réduit à une simple suggestion). L'impression de variation d'un édifice à l'autre est due à l'utilisation du vocabulaire du style national, que l'architecte emploie d'ailleurs avec parcimonie. Ainsi, il établit un « fonds » commun à tous les édifices – hautes toitures et modénatures des baies –, auquel il ajoute des motifs variables – frises d'une riche décoration végétale (comme à Pitesti, Buzau ou Tirgoviste), les baguettes perpendiculaires du gothique moldave (à Bucarest, rue Londra et boulevard Ferdinand, à Bacau, Pitesti et Cîmpulung), les panneaux décoratifs de l'époque de Matei Basarab (plusieurs exemples à Bucarest, mais aussi dans les

Ill. 127 :
Statie Ciortan, Perception fiscale, Ploiesti – salle d'opérations.

deux locaux de Pitesti), des triques disposées en dents de scie (les deux locaux de Ploiesti, la perception de Bucarest, rue 13 Septembrie), etc.

Ces édifices permettent d'observer l'évolution stylistique de l'architecte, depuis une expression chargée, redevable de la vision éclectique des Beaux-Arts, jusqu'à une forte épuration formelle, qui mise sur la qualité des volumes. Dans la première catégorie, s'inscrivent les administrations de Buzau et Tirgoviste qui sont probablement les premiers projets de Ciortan. Son langage se simplifie avec le temps et garde les formes essentielles, pour arriver au début des années 1930 à une solution très intéressante qui, tout en restant fidèle aux valeurs traditionnelles du style national, promeut une image libérée. L'expression la plus accomplie est atteinte avec la perception fiscale de la rue Londra à Bucarest (réitérée pour le siège de la Caisse de crédit des fonctionnaires du ministère des Finances, Bucarest, rue Cutitul de Argint) : il exalte habilement le géométrisme de quelques motifs spécifiques (baguettes du gothique moldave, modénatures du XVIIe siècle valaque), pour concevoir une image moderne, dans l'air du temps.

Ciortan soigne toujours ses intérieurs auxquels il accorde la même attention qu'à ses extérieurs. Dans la lignée des édifices publics de Petre Antonescu, l'architecte projette des halls grandioses, où il déploie tout son savoir-faire en matière de décoration : arcades reposant sur des colonnes richement ornées, frises végétales, ceintures torsadées, etc. S'il adopte des solutions qui sont souvent copiées de l'architecture Beaux-Arts, il essaie aussi des formules capables de répondre aux fonctions des édifices en question : ainsi, le hall de l'administration fiscale de Ploiesti, avec son plan circulaire est une réelle réussite [ill. 127]. De même que pour la composition des façades, l'architecture d'intérieur permet de suivre son évolution stylistique, aboutissant à un traitement formel qui privilégie la fonction. Les exemples les plus éloquents sont fournis par les salles d'opérations des différentes perceptions fiscales, qui développent un parti circulaire permettant l'emplacement central du bureau d'accueil, lui aussi de forme circulaire.

Le pari des lycées

Le ministère de l'Instruction publique reste toujours fidèle à l'esthétique (et l'idéologie) du style national, qu'il avait adopté dès la première heure. Maternelles, écoles primaires ou lycées, cette architecture sert tous les programmes de l'Éducation nationale qui trouve en lui un appui pour ses enseignements.

La politique cohérente que le ministère avait menée dans les années antérieures, à savoir élever le niveau éducatif dans tout le royaume notamment par son intérêt constant porté à l'enseignement rural, avait porté ses fruits. La création de la Grande Roumanie accentue encore plus l'essor pris par le domaine scolaire au début du XXe siècle. Après la guerre, le ministère entreprend ses actions dans deux directions principales : subvenir aux besoins du pays unifié et encourager l'enseignement spécialisé. L'annexion des nouveaux territoires demande des efforts concertés surtout dans la restructuration de l'enseignement rural, pour lequel l'État s'engage à former des instituteurs aptes à répandre la culture nationale et à ériger un nombre suffisant de locaux. En même temps, dans le contexte d'une Roumanie moderne, le ministère se préoccupe de produire les futurs spécialistes et multiplie le nombre de lycées et d'écoles professionnelles dans tout le pays.

L'architecture des lycées et des écoles professionnelles est symptomatique de la place accordée à l'enseignement secondaire. Dans le paysage urbain de ces années, ces édifices occupent une place importante par leur architecture, tant par ses proportions monumentales que par sa valeur sémantique. Sans faire appel à des

Ill. 128 :
N. Georgescu, L. Teodosiu, foyer d'apprentis, Bistrita-Nasaud.

projets type, les locaux de l'enseignement secondaire partagent une vision commune qui s'applique « démocratiquement » aussi bien aux lycées qu'aux écoles professionnelles. La position est révélatrice de la politique du ministère de l'Instruction publique qui entend encourager également la formation des futurs cadres supérieurs et des spécialistes de l'économie.

L'enseignement professionnel connaît sa période de gloire : très peu répandu dans la Roumanie d'avant la guerre, il se développe vertigineusement avec le nouvel essor économique. La fondation en 1921 de l'Association pour la protection des apprentis industriels promeut la création de nombreuses écoles professionnelles, dont la première avait été bâtie à Bucarest (chaussée Giulesti [41]). Le caractère complexe du programme – en même temps qu'une « éducation soignée », les foyers d'apprentis assurent des conditions de logement, nourriture et repos – engendre des compositions souvent très développées (voir le foyer à Bistrita-Nasaud, en Transylvanie, par Nicolae Georgescu et Lucian Teodosiu) [ill. 128]. Le nouveau programme adopte systématiquement le vocabulaire du style national, qu'il décline à la fois au niveau des volumes – avant-corps traités comme des tours, hautes toitures qui créent les accents de la composition – et de la plastique décorative.

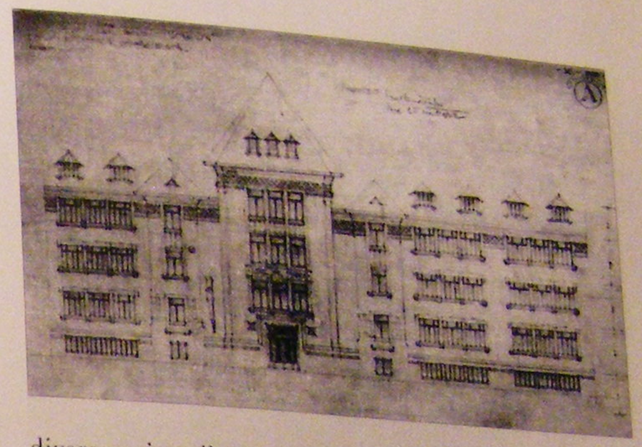
En ce qui concerne les lycées, leur typologie architecturale est encore plus inventive et plus imposante. Pour souligner l'importance qu'on leur accorde, mais aussi pour profiter des avantages du terrain, ils sont habituellement situés au carrefour des voies importantes de la localité en question. Cet emplacement permet

Ill. 129 :
Lycée « Fratii Buzesti », Craiova.

de développer une composition plus monumentale et plus complexe à la fois. Là où le tissu urbain le permet, les lycées adoptent cette formule : à Bucarest (« Gheorghe Sincai », « Dimitrie Cantemir », « Iulia Hasdeu », « Regina Maria », etc.), à Craiova (« Fratii Buzesti »), Ploiesti (Palais des écoles commerciales ; T. T. Socolescu), etc. [ill. 129]. Un autre schéma est celui d'un édifice développé en largeur, avec une longue façade principale sur rue, dans la plupart des cas marquée d'un avant-corps central.

Selon l'architecte et les moyens de la commune, le vocabulaire du style national est plus ou moins abondant. En général, on préfère une esthétique rigoureuse, inspirée du rationalisme de l'architecture scolaire française où les touches polychromes qui égaient la composition ont été remplacées par des éléments décoratifs interprétant le langage national : citons comme réussites les lycées « Fratii Buzesti » à Craiova et « Regina Maria » à Bucarest [42]. Ce dernier est l'œuvre de Paul Smarandescu et se situe, dans son ultime version (le projet a été réalisé en trois étapes 1924, 1927, 1932), dans la lignée de son esthétique épurée. Le plan soigneusement étudié rappelle la formation de l'architecte à l'École des beaux-arts de Paris – deux ailes articulées en L à l'angle de deux rues, qui dissimulent derrière la salle des fêtes –, une composition qui insiste sur la juxtaposition des volumes et des façades avec un minimum de décoration stylisée [ill. 130, 131]. L'élément le plus important, celui qui donne aussi le caractère « national » au bâtiment, est l'entrée – située à l'articulation des ailes – qui est traitée comme une tour imposante en décrochement.

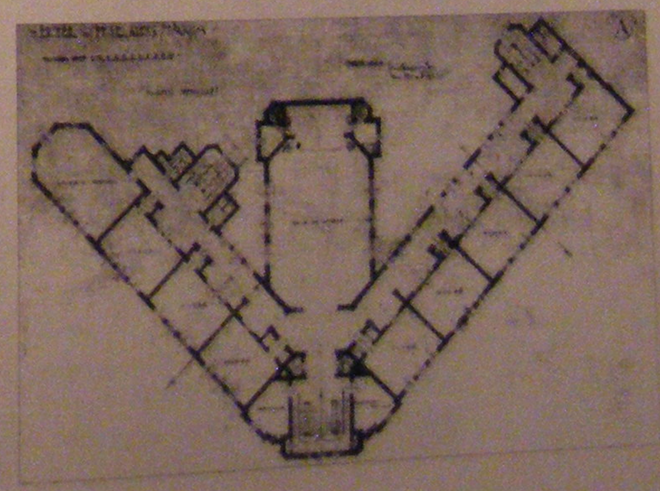
Une des figures les plus marquantes dans le domaine de l'architecture des lycées est Virginia Haret qui intègre le Service technique du ministère de l'Instruction publique dès 1923 [43]. En cette qualité et ultérieurement dans celle d'inspecteur général, elle est chargée de



Ill. 130 :
Paul Smarandescu, lycée « Regina Maria » (1924-1927-1932), Bucarest.

divers projets d'édifices scolaires : des projets type pour les écoles primaires, des lycées ou des établissements d'enseignement supérieur, mais aussi des pensionnats ou d'autres constructions de la vie scolaire. L'architecte a réalisé une quarantaine d'édifices scolaires, dont neuf projets type [44]. De tous les projets réalisés, seuls quelques-uns sont attribués : une école primaire à Socola-Iasi, le lycée de filles à Focsani, l'école normale de filles à Bîrlad, le lycée « Domnita Ruxandra » à Botosani, l'école professionnelle de Ploiesti et les lycées « Gheorghe Sincai » (1924) et « Dimitrie Cantemir » (1926) à Bucarest [45]. Sur une trame rigoureuse et classique, Virginia Haret s'ingénie à varier son expression esthétique. Si pour le lycée « Gheorghe Sincai » elle se concentre sur le jeu et l'ampleur des volumes, elle favorise la polychromie et la plastique décorative pour le lycée « Dimitrie Cantemir ».

Ill. 131 :
Paul Smarandescu, lycée « Regina Maria » (1924-1927-1932), Bucarest – plan.



Ill. 132
Grigore Haret, lycée « Dimitrie Cantemir », (1926), Bucarest

Le corps central de ce dernier adopte, avant le rajout ultérieur des ailes latérales, un parti moins habituel, avec une façade principale très étroite, artifice qui contribue à sa monumentalité [ill. 132]. L'emploi massif de la brique, les fenêtres géminées, ainsi que le porche couronné d'un fronton brisé, font penser à un univers formel inspiré par l'architecture italienne, avec des éléments romans et de la Renaissance à la fois. Ce rapprochement s'expliquerait par un long séjour que la jeune Haret a fait Rome entre 1921 et 1923, période pendant laquelle elle complète ses études d'architecture. Mais il rappelle aussi la démarche de Giulio Magni pour le séminaire central orthodoxe.

De nouveau sur le musée d'Art national

Le chantier du musée d'Art national, après avoir traîné pendant les guerres balkaniques et été interrompu par la Grande Guerre, avait repris lentement. Dévasté par un terrible orage en 1926, le chantier redémarre en 1928 seulement, quand Tzigara-Samurcas, directeur du musée, envisage aussi un remaniement des plans. Des sections provisoires du musée seront ouvertes, mais les travaux progresseront difficilement, avec plusieurs arrêts, pour prendre véritablement fin en 1942[46]. L'esthétique du nouveau projet du musée serait incompréhensible sans un examen préalable de l'intervention de George Matei Cantacuzino sur le palais de Mogosoaia.

Réinventer la tradition

Le fameux palais de Mogosoaia, l'un des modèles par excellence des adeptes du style national, subit dans le courant de la seconde décennie du XXe siècle une restauration qui allait lui forger une image encore plus puissante, effigie idéale et idéalisée de l'art traditionnel roumain [ill. 4, 5]. Car cette image n'est pas une réflexion fidèle de l'image d'origine, mais l'interprétation de l'histoire, dont le mécanisme principal semble être justement le regard que les créateurs cette architecture identitaire portent sur la tradition.

Élevé en 1702 à la demande de Constantin Brâncoveanu, l'édifice a un plan rectangulaire avec des décrochements sur chaque façade. Un *foişor* monumental situé sur la façade principale assure l'accès à l'étage noble, tandis que la façade opposée est ornée d'une loggia qui s'ouvre vers le lac. Plusieurs détails de composition et surtout de décoration indiquent une forte influence italienne, contrebalancée par le traitement, de facture ottomane, de l'enduit qui couvre les façades, entièrement orné de fins motifs végétaux en stuc peint.

Après l'assassinat de son propriétaire par la Sublime Porte, qui lui confisque également tous ses biens, le palais subit les vicissitudes du temps et de l'histoire[47]. C'est seulement entre 1860 et 1880 que le palais connaît une première intervention importante, grâce à Nicolae Bibescu. Œuvre d'un architecte français, celle-ci n'a rien d'une restauration, son but étant de rendre l'édifice habitable pour ses propriétaires d'alors. L'image du palais est sensiblement modifiée par les travaux entrepris à cette époque : la surélévation de l'édifice entraîne l'ajout d'une forte corniche de consolettes, ainsi que le changement des formes des fenêtres, qui reçoivent une finition en arc trilobé.

L'architecte refait également la façade du nord, dans la composition de laquelle il inclut les colonnes du palais de Potlogi, une autre des quatre résidences bâties pour Constantin Brâncoveanu. Le peu des décorations florales de l'enduit épargné par le temps est fortement endommagé par les travaux.

En 1912, un héritier Bibescu engage de nouveaux travaux pour redonner au palais le faste de jadis. Chargé du chantier, l'Italien Domenico Rupolo aura pour collaborateur le jeune architecte roumain George Matei Cantacuzino, qui ultérieurement prendra les rênes des opérations[48]. Il n'est point question de restaurer l'édifice. G. M. Cantacuzino explique la question dans un article publié en 1932 : « Le mot "restauration" est triste par son essence même. Ou l'œuvre du passé a résisté et elle peut continuer de suivre son voyage dans le temps, ou elle est une ruine qui peut être stabilisée, ou elle est un prétexte pour aller plus loin, un thème offert par le passé pour des interprétations futures »[49].

Cantacuzino ne mentionne rien sur l'apport de Domenico Rupolo, ainsi, on ignore si c'était ce dernier qui avait pris la décision de garder les modifications de la « restauration » de 1860. Une chose est claire : G. M. Cantacuzino aurait pu, au moment de la reprise du chantier, exiger une véritable reconstitution du palais. À la place d'une restauration, il préfère une interprétation de toutes les expériences passées de l'édifice. Par conséquent, la surélévation et la forme des fenêtres, exécutées au XIXe siècle, ont été gardées, de même que l'intervention sur la façade nord incluant les colonnes de Potlogi. Cantacuzino décide de renoncer définitivement à l'enduit ornementé d'autrefois, gardant nonobstant les rares traces épargnées par le temps. Il dira plus tard : « L'édifice se présente dans son matériel constructif : la brique, dont le temps lui a donné des préciosités de porphyre et d'irisations de velours »[50]. Il résout aussi le problème de l'escalier manquant du *foişor* : comme aucune trace de sa fondation n'a été trouvée – il avait été à l'origine construit en bois –, on élève un escalier copié d'après ceux du monastère à Hurezi, autre commande célèbre du prince Constantin Brâncoveanu. Pour parachever l'ensemble, de vastes terrasses en pierre et brique sont construites pour établir une relation plus accentuée entre l'édifice et l'étang avoisinant.

Comment faut-il juger l'intervention de G. M. Cantacuzino sur le palais de Mogosoaia ? Est-ce que sa position théorique, tellement radicale, sur la légitimité de la restauration et sur le sort d'un monument ancien couvre parfaitement sa démarche pratique ? Derrière cette position radicale, on retrouve une autre motivation à son intervention sur Mogosoaia : la crainte de ne pas inventer un passé fantaisiste et idyllique. Dans son article, il note clairement : « Aucune gravure, aucun dessin qui puisse montrer l'état d'origine du monument n'a été préservé. ». Et plus loin : « Une reconstitution est *a priori* en dehors des limites normales de la vie, parce qu'elle suppose la réfection d'un décor problématique, et trop souvent contestable, pour des acteurs disparus »[51]. Garder les transformations apportées par l'architecte français signifiait l'acceptation de l'altération de l'image d'origine. Mais en les réfutant, l'architecte ne pouvait pas, non plus, rétablir l'image d'origine sans l'inventer de toutes pièces. Pour les enduits, le problème était différent : Cantacuzino aurait pu copier ou, au moins, s'inspirer des délicats ornements en stuc conservés dans l'autre résidence princière brancovane à Potlogi. S'il ne le fait pas c'est pour deux raisons : l'improbabilité de la reconstitution du décor et un certain penchant pour l'expressivité de la brique. En même temps, il ne faut pas négliger un autre aspect de la question qui a eu son poids dans la réfection de Mogosoaia : le palais était une propriété privée et ses propriétaires entendaient imposer leur goût.

« Le palais d'aujourd'hui n'est plus le palais original de Brâncoveanu. C'est la résidence du XVIIIe siècle, modelée par le temps et par la patience humaine. Les prémices et le thème d'origine sont le prince Brancoveanu, ainsi que le sont les principaux éléments de l'architecture. Mais l'apparence d'aujourd'hui de cette ancienne maison, reflétée avec ses jardins en terrasse et son lac marécageux, est une nouvelle interprétation d'un vieux thème. Cet édifice est le résultat du concours entre le temps et des différentes impulsions humaines, des destructions et reconstructions successives, des adaptations et altérations, le tout formant une harmonie délicieuse. L'idée était d'entourer cette architecture lumineuse d'un paysage à la fois vaste et intime, riche et calme [...] pour évoquer le pays comme une totalité, pour le représenter et le contenir de la même manière que Versailles représente la France, l'Escurial l'Espagne et les jardins d'Ispahan les oasis de Perse » [52].

Ainsi naît le nouveau palais de Mogosoaia, qui n'est pas le résultat d'une restauration, mais – comme l'a voulu son dernier architecte, G. M. Cantacuzino – un pont entre le passé et le futur. Cette nouvelle image deviendra le chef de file d'une esthétique de la brique qui trouvera sa place dans le style national.

Le nouveau projet du musée d'Art national

En dépit d'une vision commune – à la fois sur la compréhension de la tradition locale et de sa perpétuation par l'art moderne –, directeur et architecte du musée se confrontent sur le sujet des remaniements du projet. Tzigara-Samurcas vise l'intégration des nouvelles théories en matière de muséographie, tandis que Ghika-Budesti veut rester fidèle au dogme de la tradition et par conséquent à celle du style national, qu'il défend ardemment : « Je n'ai pas voulu me laisser leurré par la rigidité des principes arbitraires [...] que décrète et impose, de manière absolue et universelle, la nouvelle science qui porte la pompeuse dénomination de "muséographie" » [53]. Tzigara-Samurcas argumente sur les remaniements en s'appuyant sur les exemples de nouveaux musées, comme celui de Berlage à La Haye ou celui de sir Richard Allison à Londres, et Ghika-Budesti de répliquer : « Si la mission de l'architecte roumain est, ainsi que nous le croyons, de créer par ses œuvres un lien harmonieux entre la pensée roumaine et le cadre naturel dans lequel notre peuple vit depuis des siècles, et non pas de copier mécaniquement ce qu'on fait dans des pays étrangers où les conditions habituelles sont tout autres que dans notre pays, alors il est évident qu'un musée roumain ne peut nullement être une imitation de ceux qu'on fait à Londres ou Amsterdam, [...], mais il doit constituer, au contraire, un cadre qui soit en parfaite harmonie, d'une part avec les objets d'art, d'autre part, avec notre vie roumaine qui a créé ces objets ». Pourtant, le directeur du musée avait une vision très proche : « Plus solidement on lie le présent au passé, plus fermement on renforce la conscience nationale d'un peuple, en lui faisant augmenter la confiance dans ses propres pouvoirs ».

Le nouveau projet garde, dans ses grandes lignes, le schéma antérieur développé sur un plan quasi rectangulaire, qui ordonnait les édifices autour de deux cours. On avait renoncé à l'idée d'abriter dans le même ensemble l'École des beaux-arts au profit d'un institut d'archéologie, mais ce changement de fonction n'affecte pas beaucoup l'agencement prévu par les plans antérieurs [54]. En revanche, pour des raisons de sécurité et par souci de modernité, Tzigara-Samurcas était considérablement intervenu sur l'esthétique de l'édifice. Il décide de supprimer la haute voûte du vestibule (élément fort de la composition pensée par Ghika-Budesti) pour prévenir l'extension d'éventuels incendies, il renonce aux doubles galeries entourant la première cour (rappel des grandes résidences et ensembles

monastiques traditionnels) et demande l'ajout d'un porche à l'entrée principale du musée afin de protéger les visiteurs les jours de pluie. Pour le spectateur non averti, toutes ces modifications n'empiètent pas l'image du bâtiment – pourtant, pour l'architecte, elles trahissent ses convictions les plus intimes et représentent un compromis amer. « Combien sont ceux qui comprennent que si on change, on remplace ou tout simplement on touche à une des composantes d'un ensemble étudié avec soin, on détruit alors l'harmonie tant recherchée ! ».

Au long des années passées sur ce projet, Ghika-Budesti affine les rapports qu'il a avec la tradition architecturale locale et à nuancer subtilement son discours. Ainsi, le musée d'Art national devient la matérialisation de son credo [ill. 133, 134]. Architecte en chef des Monuments historiques, il voit dans ce projet, voué à abriter une institution qui est elle-même hautement symbolique par sa destination, l'union sublimée de l'art traditionnel et de l'art contemporain roumain. De la sorte, il le conçoit comme une quintessence de la tradition, revisitée par la modernité, et met en application toutes les connaissances acquises auprès des monuments et tout son savoir-faire d'architecte pour atteindre son but. Peu avant la fin des travaux, l'architecte se confesse : « Les principes de notre ancien art traditionnel, qui ont produit de telles belles œuvres, qu'aucun Roumain ne peut regarder sans une profonde émotion, m'ont dirigé à tout moment, car ils réunissent la leçon que nous enseigne l'expérience des siècles passés, leçon que nous, ceux d'aujourd'hui ainsi que ceux de demain, devons suivre pieusement ».

Ill. 133 : *Nicolae Ghika-Budesti, musée d'Art national (1912-1938), Bucarest – façade principale.*

Ill. 134 : *Nicolae Ghika-Budesti, musée d'Art national, Bucarest – détail de la façade principale.*

Ghika-Budesti fusionne les sources de la tradition locale dans une vision qui lui est personnelle. Il exploite deux époques majeures de l'art traditionnel : l'architecture brancovane, dont il reprend à la fois les espaces caractéristiques (loggias, *foişor*) et la décoration (schémas ornementaux et pierre de taille comme matériau de prédilection) ; l'architecture moldave de l'époque de Stefan cel Mare, dont il utilise plusieurs éléments – les formes gothiques des baies, la céramique vernissée [55], ainsi que le type particulier de voûte développé à l'époque. Il complète son approche par ce qu'il considère comme deux références incontournables de l'art traditionnel roumain en général : l'espace voûté et le parement en brique. À l'aide du premier il définit les intérieurs, tandis que le deuxième lui sert pour revêtir entièrement les façades et créer ainsi, avec le contraste du blanc de la pierre de taille, une esthétique nouvelle. En effet, l'emploi extensif de la brique donne la particularité de cet édifice et de la vision de l'architecte : « J'ai essayé de donner une place d'honneur aux formes essentielles de la noble architecture byzantine à l'origine de nos formes roumaines, qui – les unes comme les autres – résultent de manière logique de la technique de la brique ». L'utilisation de ce matériau, explique-t-il, mène à des formes spécifiques – telles que l'arc en demi-cercle, les arcades sur colonnes et les voûtes – et comme il est le matériau par excellence de l'architecture roumaine, celle-ci tire sa spécificité de ces formes mêmes. Dans son argumentation, Ghika-Budesti semble oublier un seul aspect : même si l'architecture roumaine est réellement une architecture de brique, elle cache souvent ce matériau derrière des enduits. En bon puriste, il privilégie une image « vraie » de son architecture : « J'ai essayé d'éviter tout matériau faux ou incertain, car la raison demande que l'architecture résulte de la nature et de la technique des matériaux que nous employons et non pas de leur falsification ou de leur camouflage afin d'obtenir une architecture quelconque, empruntée des étrangers [...] ».

Très peu courante parmi les architectes pratiquants, cette démarche peut être mise en relation avec une certaine vision des architectes restaurateurs qui s'efforcent à définir, à travers l'étude des témoins du passé, l'essence même de l'architecture roumaine. Dans les façades de brique du musée d'Art national de Ghika-Budesti, on retrouve le geste de G. M. Cantacuzino qui avait dévêtu le palais de Mogosoaia de son enduit délicatement « brodé » de stuc.

Habitations : villas luxueuses et maisons « ouvrières »

■ Même si le style national est devenu désormais synonyme d'architecture officielle, son domaine de prédilection reste le secteur privé. Si l'architecture publique lui forge une image monumentale, les habitations, avec leur côté intimiste, lui permettent de s'épanouir dans des compositions pittoresques, débordant d'inventivité aussi bien sur le plan formel que sur celui décoratif. De plus, tandis que les édifices publics ne représentent que des « signaux » dans la ville, le programme résidentiel occupe la majorité du bâti. Ainsi, sa densité fait sa force visuelle et comme les clients le demandent et les architectes le proposent, le style national impose son esthétique.

La crise du logement engendrée par la guerre et rendue aiguë par les mutations de la société roumaine en cours de modernisation accélérée, offre au style national un vaste terrain d'action. Les villes sont de véritables chantiers : « L'aspect des faubourgs de Bucarest – commente *La Construction moderne* –, est [...] très frappant pour un Français habitué malheureusement à voir trop peu de chantiers ouverts à Paris ou dans les grandes villes de province, régions libérées exceptées ; à Bucarest se dressent partout de nombreux échafaudages » [56].

Dans la capitale, la municipalité promulgue des lois qui encouragent la construction d'habitations en général et facilitent l'accession à la propriété pour des catégories moins favorisées (petits fonctionnaires, démobilisés, invalides de guerre, etc. [57]). En 1921, la loi Trancu-Iasi et celle concernant les catégories moins favorisées contribuent de manière significative au développement du secteur du logement, en augmentant la densité habitable des terrains existants et en stimulant les opérations sociales. À ces deux lois, destinées à soutenir surtout un certain segment de l'architecture résidentielle – des petits propriétaires – s'ajoute en 1927 un autre acte normatif qui met les pendules à l'heure du progrès, réglementant, entre autres, les questions d'immeubles collectifs. De la sorte, on encourage l'évolution d'un programme assez peu développé auparavant, en légiférant la propriété par niveaux ou par appartements ainsi que l'exécution d'immeubles d'appartements en copropriété.

En même temps, on se préoccupe des problèmes d'urbanisme qui vont avoir des répercussions directes sur l'architecture résidentielle, touchant à la fois son développement proprement dit et l'esthétique de ses programmes. En 1919, le Service technique de la Ville de Bucarest reprend l'étude de la systématisation de la capitale, interrompue par l'entrée du pays en guerre. Les travaux aboutissent à l'élaboration d'un plan, promulgué par décret royal en 1921, qui établit la « spécialisation des quartiers » et divise la capitale en un « quartier central », des quartiers de villas, des quartiers destinés à l'habitation bon marché et sociale, des zones industrielles et une « région militaire ». Toujours en 1921, en parallèle avec le Plan général de systématisation, on prévoit une réglementation concernant les lotissements et l'ouverture de nouvelles voies : elle connaîtra des variantes successives (en 1922, 1924 et 1926, quand elle obtient enfin l'accord du Conseil technique supérieur) qui affineront particulièrement la problématique des quartiers de villas. Le principal responsable de ces deux actes normatifs est l'architecte Cincinat Sfintescu [58], qui recourt fréquemment à la législation d'urbanisme de différents pays, tels que la France, l'Allemagne, la Suisse, la Belgique, etc., essayant ainsi constamment de synchroniser la législation bucarestoise avec celle européenne. En 1934, on élabore le Plan directeur de systématisation de la commune de Bucarest, approuvé en 1935 : celui-ci développe les dispositions prises par le document de 1921 (en apportant une articulation meilleure, plus de précision, ainsi que la matérialisation de ces mesures) et, nouveauté essentielle, affirme le rôle décisif de l'habitation dans la constitution et le développement de la ville. Considéré à l'époque comme une des réglementations les plus progressistes au plan européen, celui-ci a comme devise « la vie au milieu de la nature », ayant comme modèle les cités-jardins.

Typologies

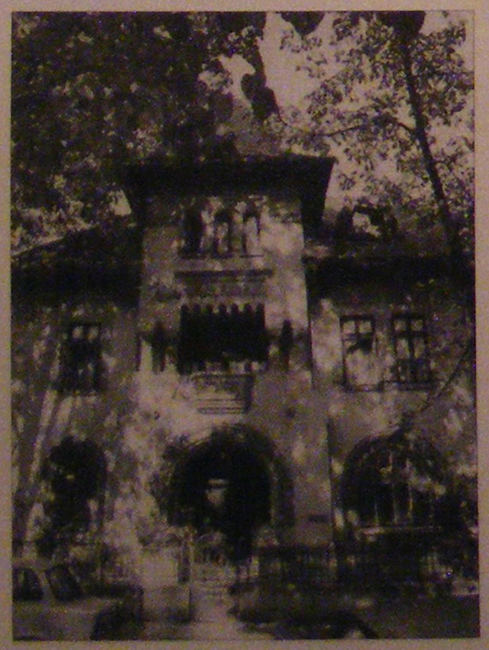
L'architecture de l'habitation suit pendant l'entre-deux-guerres quelques typologies bien précises, façonnées par rapport au tissu urbain.

Dans toutes les villes, même dans la capitale, qui est la plus développée à tous points de vue, le type le plus répandu reste celui de la maison individuelle. En 1923, *La Construction moderne*, remarque : « On

élève à Bucarest de nombreuses maisons collectives à usage de bureaux ou d'habitation, mais on construit principalement des maisons individuelles »[59]. Déclinée dans toutes les variantes, de la petite maison de périphérie à la villa élaborée, ainsi que de l'édifice isolé à la structure jumelée, l'habitation individuelle non seulement convient à la tradition urbaine roumaine mais est aussi encouragée par les différentes législations. Elle connaît un épanouissement à travers la multiplication des lotissements, qui font de la maison individuelle la véritable unité de mesure de la ville.

À Bucarest, c'est l'époque des lotissements: la ville s'accroît avec de nouvelles zones résidentielles, à juste titre appelées des « parcs », pour la place importante qu'ils accordent à la nature [ill. 135]. Avant que le plan directeur de 1934 n'impose les principes de la cité-jardin, la capitale était déjà « une ville dans un jardin », avec son tissu semi-rural[60]. On compte des « parcs » très luxueux – à l'ouest, le palais de Cotroceni s'entoure de villas, à l'est s'ajoutent aux « parcs » déjà existants le lotissement Mornand (propriété de G. Mornand et A. Hubert, 1928), près du centre-ville le lotissement Henri Catargi (boulevard Dacia, 1932) –, mais aussi des opérations plus modestes destinées à l'habitation bon marché – le lotissement de la société « Moara » (chaussée Bonaparte, 1933) ou Ivanescu, Vatra Luminoasa, Mihai Bravu etc.[61].

Ill. 135 :
Statie Balosin et Constantin Nanescu, villa, Bucarest – rue Haga (parc Bonaparte).

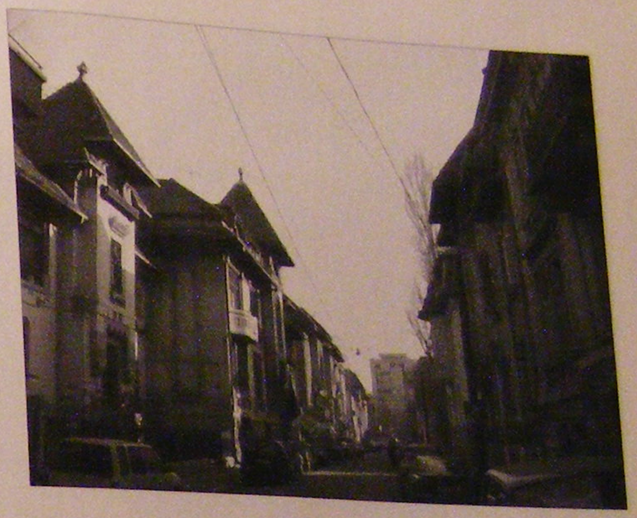


Dans tous ces lotissements, architectes et clients favorisent le style national. Sans être imposé, son vocabulaire est fortement recommandé par les législateurs de la ville: Cincinat Sfintescu le considérait comme modèle à adopter pour les « quartiers de villas »[62]. Cependant, le style national n'est pas l'unique expression architecturale qu'on retrouve dans les « parcs », par rapport aux lotissements sociaux qui l'emploient exclusivement; toutefois, on peut noter quelques exceptions où des rues entières revêtent son esthétique: c'est le cas de la rue Poet Alexandru-Sihleanu qui aligne des petites maisons coquettes et pittoresques [ill. 137], ou encore de la rue Alexandru-Philippide (anciennement Pia-Bratianu) qui étale les somptueuses compositions de ses villas [ill. 136]. Non seulement le style national est à la mode, mais il incarne aussi une architecture apte à perpétuer les vertus génériques de l'habitation roumaine. Les architectes s'ingénient à interpréter les caractéristiques de la demeure traditionnelle, puisant à la fois aux sources du vernaculaire et des grands exemples historiques, pour les adapter à l'habitation moderne. Du vernaculaire, ils exploitent toujours les structures en bois avec leur décoration spécifique, s'intéressant parfois aussi à sa composition; des époques historiques, ils privilégient l'art brancovan mais aussi celui de l'époque de Matei Basarab ou encore de la Moldavie de Stefan cel Mare. Par rapport à l'étape antérieure, en raison du développement exceptionnel du style national et de sa large diffusion, les schémas de la composition et de la décoration sont beaucoup plus diversifiés à la fois par le choix des motifs et par leur traitement. En fonction de l'approche de l'architecte, la composition reflète plus fidèlement ses

modèles ou s'affine jusqu'à une conception décantée, faite des renvois allusifs à la tradition.

En dehors de la capitale, le style national des maisons individuelles garde la même diversité et la même vivacité de langage. À part les villas cossues qui ressemblent à celles bucarestoises, on trouve dans les villes de province beaucoup plus de maisons qui sont modestes non en termes d'habitation mais de réalisation stylistique. Un petit air patriarcal, voire provincial, teinte les compositions de ces maisons, même les plus « savantes », ainsi que leur décoration, qui oscille entre une certaine « rusticité » et une interprétation simplifiée. C'est un style national vulgarisé, souvent perpétué par des simples maçons, ce qui rend la juste mesure du succès de cette architecture.

L'autre type constructif d'habitation est celui de l'immeuble d'appartements. Si on fait abstraction des rares exemples d'avant la guerre, on peut considérer que cette typologie est caractéristique pour cette période d'intense modernisation. L'urbanisation des centres-villes se densifie et les immeubles d'habitation – depuis la version de taille réduite conçue pour abriter quelques familles jusqu'à l'édifice à plusieurs niveaux – remplacent les anciennes maisons. Pourtant, la rupture n'est pas totale: grâce à l'esthétique du style national, qui s'empare de ce nouveau type d'habitation dès son apparition, les architectes s'efforcent de préserver une continuité avec la tradition. Dans la plupart des cas, ils appliquent les mêmes schémas volumétriques et décoratifs que pour la demeure individuelle, le plus souvent développés par superposition [ill. 138]. Ainsi, les immeubles peuvent ressembler à un empilement de maisons individuelles ce qui montre le soin de « dédramatiser » ce type d'habitation qui avait réveillé bien des réticences parmi les potentiels clients, tout en trahissant le malaise des architectes devant un programme peu commun. Les



Ill. 136 :
Lotissement rue Pia Bratianu (actuellement Alexandru Philippide, Bucarest).

immeubles proposent parfois des compositions qui s'inspirent de l'univers intimiste, donc rassurant, de l'enclos des anciennes demeures: un portail rustique donne accès à une cour de distribution, parfois traitée comme une île de verdure [ill. 139]. Du point de vue formel, on distingue quelques motifs récurrents utilisés pour imprimer la spécificité « nationale »: les tours (carrées ou, plus rarement, rondes, elles articulent les façades), ainsi que les loggias et les balcons (presque incontournables dans l'économie des

Ill. 137 :
Lotissement rue Poète Al. Sihleanu, Bucarest.

Ill. 138 :
Felger et Mellinger, immeuble, Bucarest – rue Polona.

façades, constituant le support préférentiel de la décoration). Quant à cette dernière, dans la plupart des cas elle s'inspire des modèles brancovans, déployant des ornements végétaux au niveau des corniches, encadrements de fenêtres, colonnes, etc. Le recours au vernaculaire est plutôt rare et se réduit à l'emploi des éléments en bois pour loggias et balcons. Un signe distinctif des immeubles de style national est représenté par les volumes en saillie qui s'imposent comme solution esthétique (et aussi pratique) dès la période antérieure : à l'instar des modèles français copiés par les grands noms de l'architecture roumaine, comme Smarandescu ou Antonescu, les architectes de l'entre-deux-guerres utilisent régulièrement cette formule pour rendre expressive la plastique des façades d'immeubles. Parmi les exemples les plus réussis compte l'immeuble projeté par Arghir Culina à Bucarest (1923-1928), qui, pour l'époque, représente aussi une prouesse technique avec ses huit niveaux [ill. 140]. Sobre, il exprime très bien les qualités du béton en tant que matériau moderne, sans être ni austère ni morne : avec sa polychromie et ses éléments décoratifs associant le bois au béton, sa façade rappelle le « rationalisme pittoresque » des immeubles sociaux parisiens.

Ill. 139 :
Immeuble, Bucarest – rue Caderea Bastiliei, détail du portail d'entrée.

La résidence campagnarde s'impose dans ces années-là comme une des applications les plus inventives de l'esthétique du style national. Sans pousser ce paradoxe plus loin, elle est le produit des nouvelles mutations subies par la société roumaine au même titre que l'immeuble collectif : l'urbanisation rapide qui oblige les classes moyennes à s'entasser dans les centres-villes, incite les riches à trouver un refuge dans le calme ressourçant de la campagne. Le plus souvent, il s'agit d'anciennes propriétés de famille (les aristocrates roumains sont toujours très liés à la terre et possèdent des domaines à la campagne), qui désormais se transforment en petits châteaux chics avec de multiples dépendances. Ces résidences secondaires permettent aux architectes de déployer tous leurs talents, du rustique qu'ils réservent aux communs au style sophistiqué pour la maison principale. L'image de la demeure traditionnelle fonctionne au départ comme modèle préférentiel, rappelant ainsi les origines de ces maisons qui ne sont parfois que des reconstructions. Des figures majeures de l'architecture roumaine l'adoptent, comme Antonescu qui l'interprète dans une composition robuste (Pausesti, Craiova), ou Ciortan qui insiste sur le pittoresque des volumes et des ornements (la propriété Theodor Costescu à Vînjulet, Mehedinti ; celle de Luca Niculescu, Preotesti, Ilfov) [ill. 141]. Plus tard, les résidences à la campagne s'émancipent, à l'instar des goûts et préoccupations de leurs propriétaires, ainsi que

Ill. 140 :
Arghir Culina, immeuble propriété de l'architecte (1923-1928), Bucarest – boulevard Hristo Botev.

Ill. 141 :
Statie Ciortan, manoir de Luca Niculescu, Preotesti (Ilfov).

de la vision de leurs architectes. Cette nouvelle tendance est illustrée brillamment par deux ensembles, similaires dans leur complexité, mais différents dans leurs solutions architecturales. Le premier est projeté, en plusieurs étapes, par Antonescu pour la propriété de Florica de la puissante famille Bratianu : dans une première phase (1905-1912), il refait entièrement les annexes, qu'il traite à la manière d'une ferme pittoresque, privilégiant donc le vernaculaire ; la maison, qui utilise l'ancien manoir transformé et agrandi, est réalisée après la guerre selon une composition syncrétique, qui mêle différentes sources d'inspiration et références livresques, englobant plusieurs reliefs anciens de la collection Bratianu. Le deuxième ensemble est signé par Daniel Renard pour Istrate Micescu, à l'époque ministre de la Justice. Comme Florica, il est situé dans un vaste parc forestier, mais il exploite plus habilement le paysage, conçu comme une partie intégrante de l'ensemble [ill. 142]. Plus loin de la construction centrale, qui est un véritable château de plaisance par ses dimensions, sont disséminés dans la nature deux édicules : un refuge qui imite le vernaculaire en bois des zones montagnardes et une minuscule chapelle inspirée par la tradition byzantine. La maison de maître est à l'image des villas rustiques italiennes, à laquelle l'architecte a ajouté des touches de couleur locale.

Ill. 142 :
Daniel Renard, villa d'Istrate Micescu, Micesti (Arges).

UN « ENSEMBLE HARMONIQUE » : L'ARCHITECTURE D'INTÉRIEUR

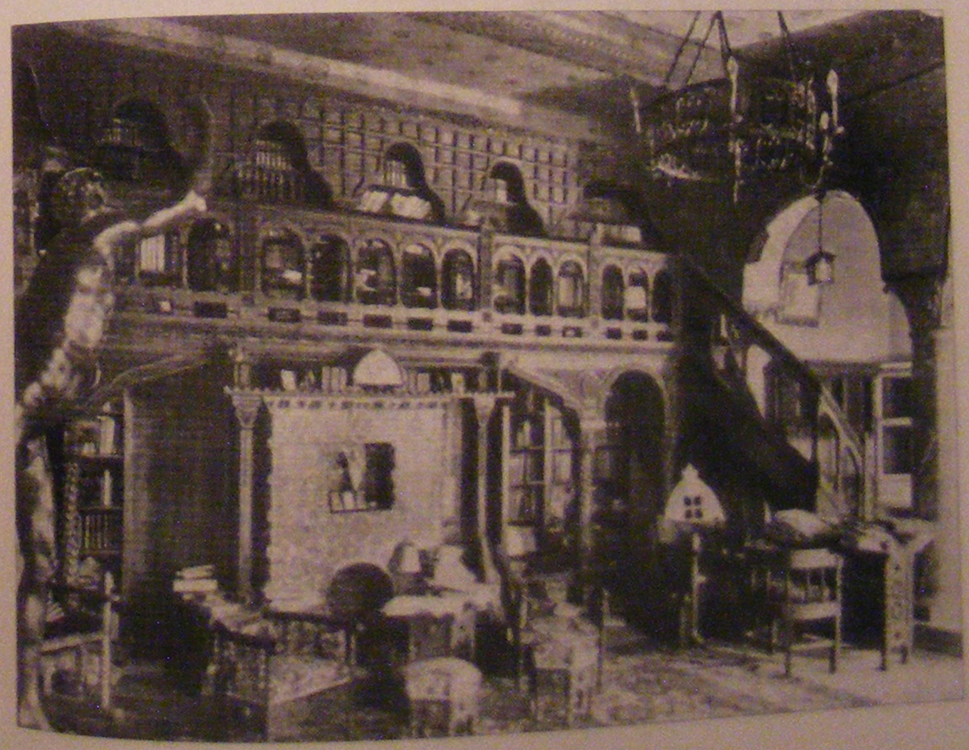
« *L'Architecture, la Peinture, la Sculpture, la Gravure et la Décoration*, qui composent la famille des *Beaux Arts* [...] se prennent maintenant la main – comme un symbole de fraternité artistique – et tous les cinq, dans en ensemble harmonique, commencent à labourer le champ de l'art roumain, à tracer des sillons et à répandre la semence d'un art sain, approprié à la nature roumaine », proclamait le premier éditorial de la revue *Artele Frumoase*, significativement intitulé « Au travail » [63].

Signé par deux architectes [64], ce texte fait preuve d'un état d'esprit généralisé : annoncé déjà avant la guerre par la revue *Arta si Frumosul* [65] comme une tendance à suivre, le concept de l'intérieur en tant qu'« ensemble harmonique » réunit tous les artistes sous le même étendard. L'architecture devient une œuvre complète, réceptacle pour les productions des autres arts.

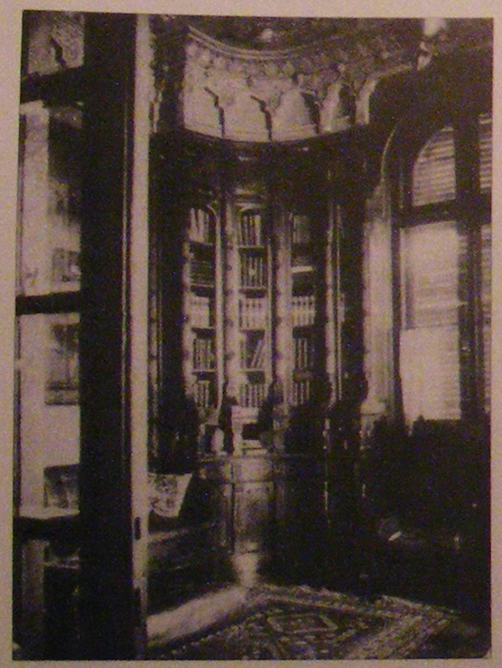
Si les architectes et les artistes s'empressent de créer des intérieurs « nationaux », les commanditaires sont aussi friands d'un tel produit : « [les clients] demandent avec insistance que l'extérieur, ainsi que l'intérieur de leurs maisons soient projetés dans le style roumain » [66]. Le simple fait que les affiches de théâtre prennent le soin d'informer les spectateurs sur le mobilier « roumain » inclus dans les décors des pièces [67] démontre l'engouement d'un public cultivé pour ce type de scénographie qu'il veut perpétuer chez soi, dans son univers privé.

Dans la conception d'un intérieur « roumain », on peut déceler deux tendances principales qui jouent l'une sur l'émotion et l'autre sur la restitution. La première associe peintures et sculptures roumaines, voire des reproductions d'après des fresques médiévales [68], aux pièces « clés » – tabourets et lourds tapis orientaux, tissus paysans, etc. – et crée ainsi une « ambiance ». L'image de tels intérieurs, qu'on peut voir dans les maisons projetées par l'architecte Virginia Haret, ressemble parfois étrangement aux sujets des peintures qui les décorent : entre les tableaux et les intérieurs s'établit un jeu subtil de reflet de miroirs [ill. 144]. Cette direction mise moins sur l'élaboration d'un

Ill. 143 :
Daniel Renard, villa d'Istrate Micescu, Micesti – intérieur.



Ill. 144 : *Virginia Haret, maison de l'architecte, Bucarest – allée Spatarului, intérieur.*



Ill. 145 : *Arghir Culina, maison Aurel Mincu, Bucarest – bureau.*

mobilier et d'un décor fixe inspirés de la tradition que sur le sentiment qu'il provoque chez le spectateur, grâce à la juxtaposition des objets que l'intérieur enferme.

L'autre tendance est plus rigoureuse dans sa démarche et se penche sur les modèles anciens pour concevoir, de toutes pièces, un intérieur « national ». Mobilier, lambris, papier peint, tissus, lampes – tout est attentivement étudié dans l'esprit de la tradition et contribue à créer l'« ensemble harmonique ». Les sources d'inspiration favorisent les grands exemples historiques et exploitent particulièrement le décor des édifices religieux, qui préservent le mieux mobilier et sculpture décorative. Cette direction semble issue de l'approche développée par Petre Antonescu dans les intérieurs des maisons réalisées avant la guerre : des vétérans comme Statie Ciortan, qui accorde les décors à l'abondance ornementale de son architecture, ou des plus jeunes comme Arghir Culina s'ingénient dans des scénographies très élaborées [ill. 145]. Trait commun avec la tendance « ambientale », le goût du jour imprime une certaine préférence pour une opulence orientalisante, qui engendre parfois des véritables décors de conte, ainsi que le propose Daniel Renard pour la propriété campagnarde d'Istrate Micescu [ill. 143].

Habitations bon marché : petits propriétaires et logements sociaux

La loi Trancu-Iasi, promulguée en 1921, avait stimulé l'expansion de l'habitation sociale, considérée comme la principale solution pour combattre la crise du logement [69]. Activement impliqué dans les opérations d'habitations sociales, l'État n'est pas le seul à les soutenir, partageant sa tâche avec des particuliers (entreprises, institutions, etc. [70]) ou des sociétés coopératives. Par l'acte normatif de 1927, initié également par Trancu-Iasi en tant que ministre du Travail, les patrons des entreprises industrielles ou des sociétés anonymes, dont le capital social dépasse un certain plafond, sont tenus à faire construire des logements pour leurs salariés. En 1930 et 1931, on promulgue deux nouvelles lois concernant la création d'une Caisse des constructions dans le cadre du ministère du Travail : elles font, pour la première fois dans la législation roumaine, la distinction entre l'habitation de « type populaire » et celle de « type économique » [71]. Autre nouveauté, les deux réglementations prennent en consi-

dération tant l'habitation individuelle que collective, fait qui marque une évolution considérable dans la conception des logements.

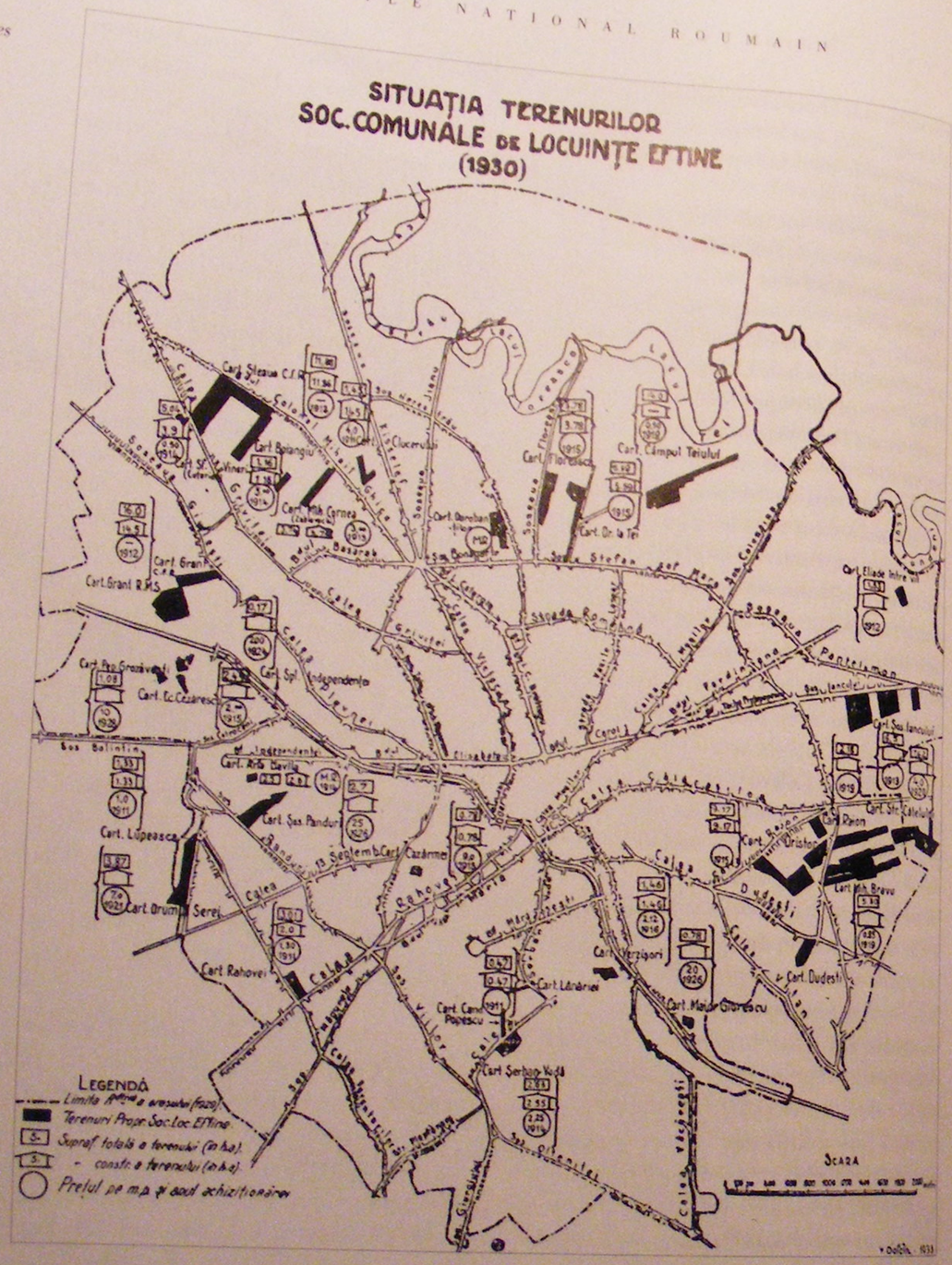
Les spécialistes qui s'intéressent à la nouvelle science de l'urbanisme, architectes et ingénieurs, vouent une attention particulière à la problématique de l'habitation sociale, qu'ils considèrent fondamentale pour leurs approches. La Roumanie intègre ainsi les préoccupations européennes concernant l'aménagement des villes et les logements sociaux, en participant aux congrès internationaux dans le domaine [72].

Comme dans tous les autres secteurs du bâtiment, l'activité la plus intense en matière d'habitation sociale se déroule dans la capitale. La Société communale des habitations bon-marché, après une interruption due à la guerre, avait repris ses fonctions avec plus d'entrain, répondant ainsi à l'intérêt accru montré par les bénéficiaires. Ceux-ci, en dépit de l'augmentation spectaculaire des prix, sont de plus en plus nombreux à vouloir s'acheter des logements bon marché [73]. Qui sont ces bénéficiaires ? Une brochure publiée en 1931 à l'intention des particuliers définit scrupuleusement le profil de l'acheteur ; celui-ci doit : être citoyen roumain, ne pas posséder un autre logement à Bucarest, être apte à accomplir les obligations financières demandées, être en pleine santé (afin d'être admis par la Société d'assurances pour une assurance-vie) et, enfin, appartenir de préférence à l'une des catégories suivantes – ouvriers, artisans, fonctionnaires du domaine public, chefs de familles nombreuses [74].

La demande des particuliers, ainsi que la préoccupation des patrons pour leurs salariés augmente le nombre des lotissements des habitations bon marché dans la capitale. Pour la première catégorie, on développe quelques anciens lotissements et on ouvre de nouvelles opérations dans plusieurs zones de la ville : Clucerului (le « parc » Delavrancea) ; l'avenue Serban-Voda avec les rues Nicopoli, General Lupu, General Albu et Capitan Savopol ; autour du parc Carol (les rues Linariei, Cazarmei, General Candiano-Popescu, V. Aron, E. Costinescu, Lazureanu) ; vers l'avenue Dudesti, les rues Ismail, Vâlcov, Reni et Leova ; vers le boulvard Tabacari, les rues Petre-Liciu et Aristita-Romanescu ; vers l'avenue Rahovei les rues Gr. Tocilescu et Petrache-Poenaru ; les lotissements des quartiers Floreasca, Drumul-la-Tei, Grivita, Filantropia, etc. À ceux-ci s'ajoutent les lotissements construits par différentes institutions pour leurs employés, comme ceux de la régie des Monopoles de l'État (quartiers Grant et Belvedere), des Chemins de fer (quartiers Grant et Steaua), du ministère de la Guerre (le quartier Drumul Sarii, le parc Bonaparte, les rues Carol-Davilla et Ana-Davilla), de la Société des fonctionnaires du ministère des Finances (le « parc » Bonaparte), de l'établissement « Asezamintele Brâncovenesti » (vers l'avenue Serban-Voda), de la Coopérative « Munca » (Le Travail) des fonctionnaires du ministère du Travail (le quartier Drumul-la-Tei), etc. Une statistique de la fin de l'année 1931 indique que la Société communale avait bâti 1 117 habitations pour les particuliers et 1 073 pour des institutions [75].

En retraçant sur le plan de Bucarest tous les lotissements inscrits dans la brochure, on remarque que l'habitation bon marché occupait tous les quartiers de la ville en dehors du centre [ill. 146]. D'ailleurs, en dehors de quelques rares « parcs » situés dans la zone centrale (ou dans sa proximité), toutes les opérations, indifféremment du budget des propriétaires, concernaient surtout les terrains placés vers la périphérie, permettant ainsi à la fois le développement urbain et une certaine qualité de vie, conformément au slogan « la vie dans la nature ». La plupart des habitations sont bâties selon des projets type, exécutés par le bureau d'architecture de la Société communale ; cependant, on accepte également les logements individuels ou collectifs construits d'après des

Ill. 146 :
La situation des lotissements de la Société communale des Habitations Bon-Marché de Bucarest en 1930.



plans spéciaux, à condition qu'ils ne dépassent pas un certain plafond de prix. Les plans spéciaux sont destinés surtout aux immeubles à appartements, qui restent assez rares dans l'ensemble des habitations sociales : quoique vivant dans la capitale, les Bucarestois n'aiment pas pour autant habiter en commun et préfèrent toujours la maison isolée ou, à la limite, la maison jumelée. Cette attitude, remarque Cincinat Sfintescu, est responsable de l'agencement de l'habitation et de son esthétique, ainsi que de l'agencement de l'ensemble entier [76]. Pour ce qui est des projets type, la Société communale recourt toujours aux quatre typologies utilisées avant la guerre, mais en raison des exigences de ses clients elle diversifie les variantes [ill. 147]. Les rapports sur les habitations à bâtir en 1927 dans les lotissements Floreasca et Drumul-cu-Tei indiquent huit types de plans [77]. La diversification des plans des habitations

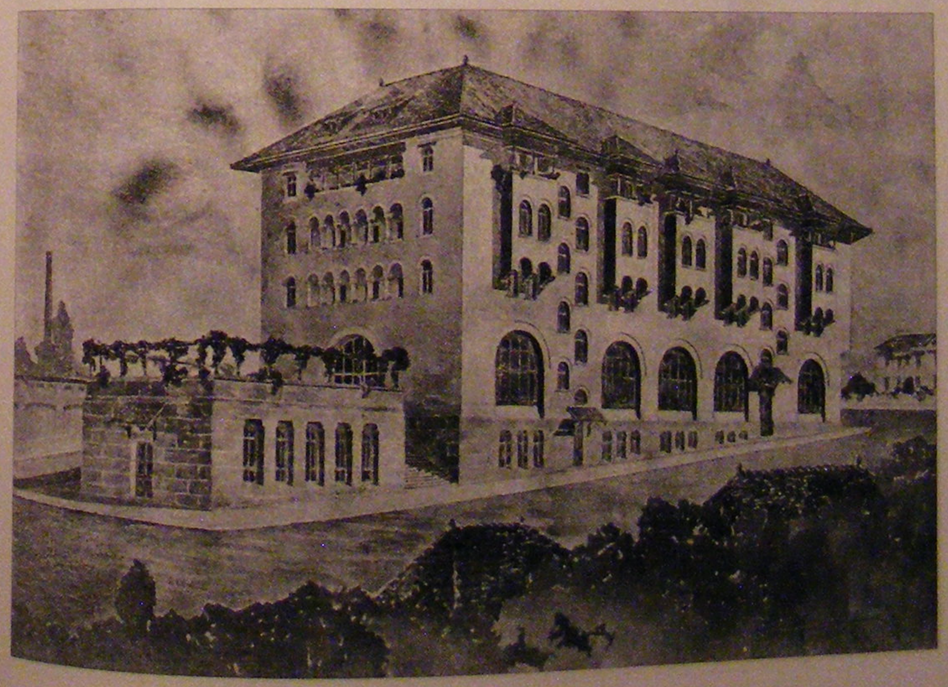
individuelles a été poussée jusqu'à la dissolution des formules type qui n'ont été gardées que pour certaines institutions, telles la régie des Monopoles de l'État ou les Chemins de fer [78]. Les institutions ont été aussi les seuls commanditaires des projets des logements collectifs, pour lesquels la Société communale propose aussi deux projets standardisés : un type d'immeuble (deux niveaux, deux escaliers) groupant huit appartements à trois pièces, un autre constitué des séries répétables de quatre appartements, chacun à quatre pièces.

En matière d'esthétique, la Société communale maintient la ligne annoncée déjà avant la guerre, exprimant clairement sa préférence pour le style national. La présence d'Ion D. Traianescu [79] à la tête de son bureau d'architecture ne peut que renforcer ce choix : dans une version plus ou moins élaborée, le langage national gardera l'exclusivité jusqu'à la fin de la quatrième décennie [80].

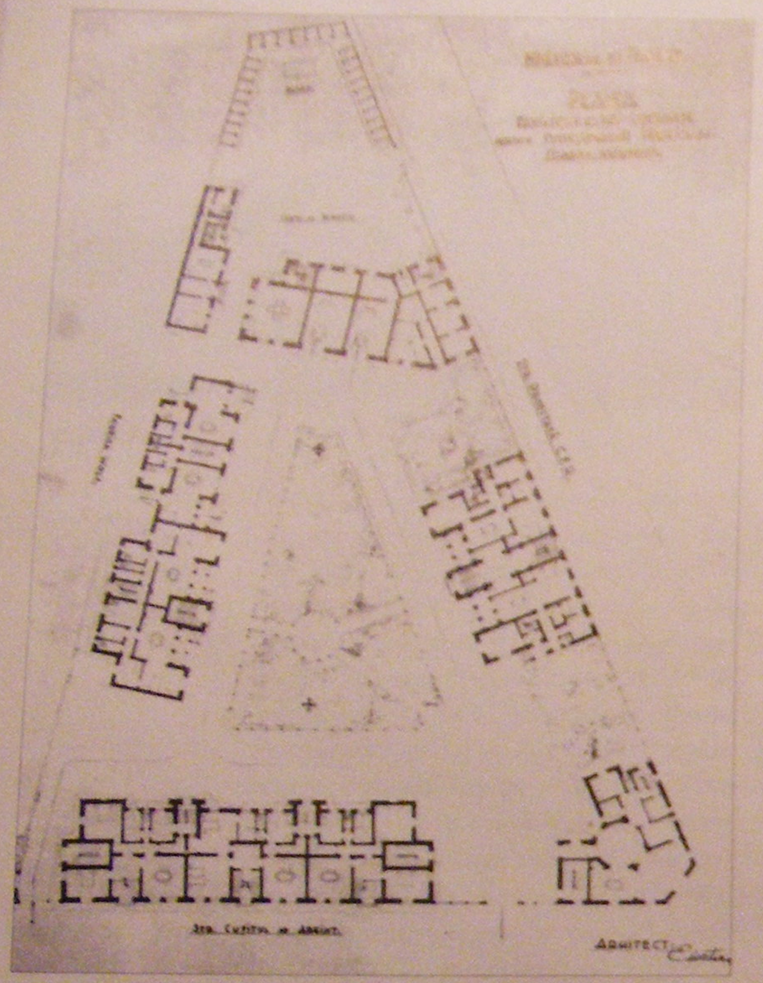
Le projet dessiné par Paul Smarandescu pour la Caisse du travail de la Société nationale des chemins de fer est éloquent pour la manière dont les architectes créent une esthétique spécifique de

Ill. 147 :
Lotissement Mihai Bravu, Bucarest – rue Nicolae Leonard.

l'habitation sociale. L'organisme en question s'adresse en 1920 à plusieurs « spécialistes reconnus », leur demandant des projets d'habitation pour ses employés, en spécifiant dans son courrier : « le caractère de l'architecture extérieure sera le plus proche possible de l'architecture nationale » [81]. Les esquisses de Smarandescu [82] utilisent comme matière première le vernaculaire : il imagine les maisons jumelées comme des répliques de la demeure traditionnelle, typique pour la zone collinaire, avec le *foișor* ouvert sur arcades. Dans la lettre accompagnant son travail, il explique sa démarche stylistique : « J'ai



Ill. 148 :
Ion Pompilian, hôtel pour les fonctionnaires de la Fabrique des Allumettes, Bucarest – Filaret.



Ill. 149 :
Statie Ciortan, habitations pour les fonctionnaires du Ministère des Finances, Bucarest – rue Cutitul de Argint, plan.

totalement éliminé la brique apparente du décor des façades, parce qu'elle donne aux habitations un aspect triste, surtout après quelques années, quand la couleur rouge est recouverte par la fumée de l'usine et des locomotives. J'ai essayé d'obtenir des effets esthétiques des plus intenses par la couleur rouge de la tuile des toits – par le blanc brillant de l'enduit extérieur, [...] par la forme et par les proportions des vides et des toitures »[83]. Smarandescu prend en compte aussi l'intérieur, proposant un mobilier fixe: « je pense qu'un mobilier spécial, de la forme et des dimensions indiquées sur les plans, serait très nécessaire pour les types de logements présentés, parce que les pièces destinées à contenir ce mobilier ont une surface réduite au minimum »[84]. Et il n'oublie pas d'ajouter: « Tout le mobilier devrait être en sapin verni, dans un style roumain simple ».

La présence des architectes « réputés », ainsi que les désigne le courrier de la Caisse du travail de la Société nationale des chemins de fer, n'a rien de fortuit dans le domaine de l'habitation sociale. On est loin de la position de la profession lors du concours de 1910. Désormais, on trouve

Ill. 150 :
Statie Ciortan, habitations pour les fonctionnaires du Ministère des Finances, Bucarest.

Ill. 151 :
Petre Antonescu, hôtel pour les fonctionnaires de la Banque nationale, Bucarest – chaussée Kiseleff, façade principale.

assez souvent des grands noms – comme Antonescu, Ciortan, Stanculescu – associés aux opérations de la Société communale, surtout pour les projets plus complexes des logements collectifs. Il n'y a pas de dénominateur commun, sauf l'emploi constant de l'esthétique du style national. Outre la diversité apportée par la démarche personnelle de chaque architecte, le vocabulaire de ces immeubles se caractérise par une certaine rigueur, voire « minimalisme » d'expression (l'immeuble pour les fonctionnaires du ministère des Finances projeté par Antonescu mise exclusivement sur le parement de brique et sur la répétition des arcs en plein-cintre), ainsi que par la récurrence des motifs vernaculaires [ill. 151]. Ces derniers représentent, dans la sémiologie du programme, le lien avec le monde rural, que les ouvriers ou petits employés avaient quitté depuis peu de temps; comme dans le cas des immeubles de rapport, les éléments vernaculaires (auvents des portails qui gardent l'entrée ou des portes d'immeubles, balconnets et loggias avec colonnes incisées, etc.) sont jugés aptes à introduire une note d'intimisme dans un monde autrement impersonnel. Du point de vue planimétrique, chaque projet répond aux besoins formulés par l'institution commanditaire. Ainsi, les opérations peuvent se résumer à un seul bâtiment (simple corps rectangulaire: l'hôtel projeté par Antonescu pour le ministère des Finances; immeuble autour d'une cour intérieure: l'hôtel pour les salariés de la Fabrique d'allumettes, par Ion Pompilian et le projet de Lucian Teodosiu pour la régie des Monopoles de l'État), ou former un ensemble (les habitations projetées par Statie Ciortan pour le ministère des Finances et pour la direction des Douanes, le lotissement Victoria de Florea Stanculescu) [ill. 148, 149, 150]. En principe, les programmes sont complexes et assurent aux locataires de nombreuses facilités. Ainsi, pour l'hôtel des employés de la Fabrique d'allumettes (après 1920), on prévoit, à part les cuisines collectives et la cantine, une salle de lecture et une salle de billard[85]; l'immeuble de la régie des Monopoles de l'État (1926-1929), d'une surface bâtie de 1 800 m², abritant 70 familles et 15 fonctionnaires célibataires, est doté de « tout le confort moderne »[86] – chauffage central, ascenseurs, garages, etc. Parmi les plus complexes, l'ensemble des logements pour

Ill. 152 : *Florea Stanculescu, habitations du lotissement de la Société de constructions Victoria (1928), Bucarest – rue Principatele Unite.*

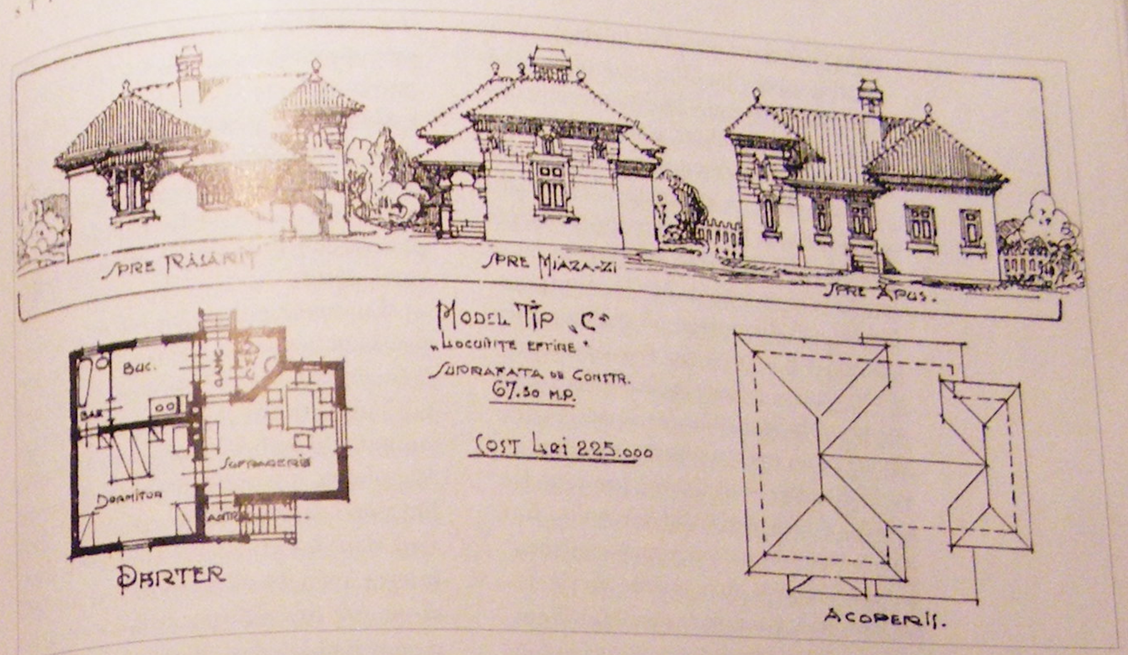
les fonctionnaires du ministère des Finances (quartier Cutitul de Argint, architecte Statie Ciortan, 1929) comporte des bâtiments groupés autour d'un square central [87], spécialement aménagé pour les jeux des enfants – cinq pavillons (rez-de-chaussée, deux étages et mansardes) comprenant 52 appartements pour les fonctionnaires avec famille, et un autre pavillon spécialement conçu pour les fonctionnaires célibataires (38 appartements) – ainsi que des cours de service derrière, pour les poulaillers et les activités du service commun. Les appartements, occupés par rotation sur des périodes de trois ans, sont dotés de cuisinières, tables, placards fixes, étagères, tringles et stores [88].

À part la nouveauté du programme architectural, ces opérations complexes peuvent apporter de nouvelles solutions urbaines : c'est le cas du lotissement de la rue Principatele Unite (1923-1928) projeté par Florea Stanculescu pour la Société des constructions Victoria [89] [ill. 152]. Pour la première fois, le bâtiment était détaché de la parcelle, une idée perçue comme un pas en avant pour briser les subdivisions traditionnelles et pour créer des édifices avec des volumes indépendants, disposés dans des arrangements dictés par les conceptions de l'urbanisme moderne.

Les petits propriétaires

Entre l'habitation sociale et les résidences cossues des beaux quartiers se situent le cas des petits propriétaires, très nombreux à l'époque. Si dans la capitale ils peuvent bénéficier des services de la Société communale des habitations bon marché (ce qui n'est pas toujours possible, en raison des restrictions imposées aux clients), dans le reste du pays la situation n'est pas toujours aussi favorable.

Pour de tels propriétaires virtuels, laissés pour compte, un certain George Billek, architecte de Craiova, publie un *Guide de l'habitation bon marché* [90] qui connaît, apparemment, un franc succès si on se fie à la notice insérée dans un numéro de 1925 d'*Arta si Orasul*. La brochure met à leur disposition un véritable catalogue de modèles accompagnés de conseils pratiques. L'auteur propose seize modèles (dont une villa, en fin d'ouvrage), dont l'esthétique préférentielle est celle du style national, déclinée depuis ses formes les plus simples (petit porche ouvert avec



Ill. 153 : *G. G. Billek – modèle d'habitation bon-marché.*

arcade trilobée, toitures hautes, etc.), jusqu'à un vocabulaire plus complexe [ill. 153]. Non seulement le style national est beau et fonctionnel, assure Billek, mais il est aussi facile à construire et ne nécessite pas de grosses sommes à dépenser.

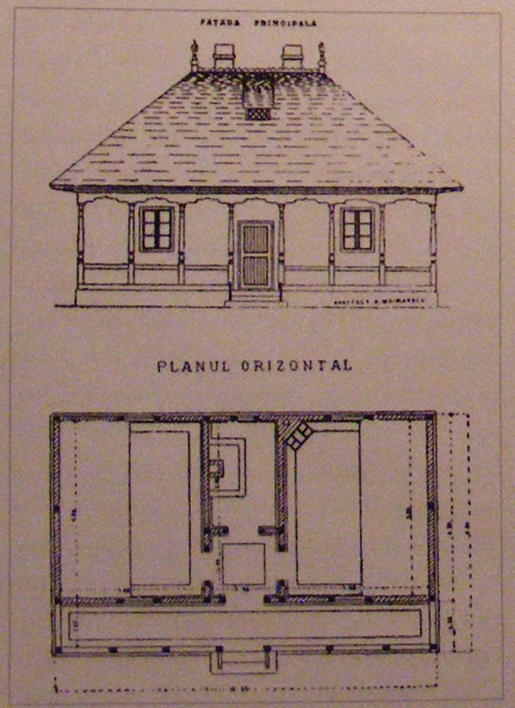
Labourer un nouveau champ : l'espace rural

En parallèle avec les premières études de l'univers de la création populaire, apparaissent aussi des préoccupations pratiques pour élever le niveau de civilisation du monde rural. D'une part, on admire et on s'inspire, d'autre part, on offre des modèles de vie et de conduite. Les premiers pas dans cette direction remontent à la fin du XIXe siècle, mais la problématique de l'architecture rurale s'impose véritablement après la guerre, quand elle focalise l'attention des officialités et des architectes.

Les prémices de cette activité se trouvent dans les actions menées par l'Administration du Domaine de la Couronne dans les villages de la propriété royale. Depuis sa création en 1884, le Domaine de la Couronne était censé fournir un modèle actif pour les grands latifundistes du pays, à la fois en matière d'exploitation agricole et d'intérêt porté à « l'état matériel et moral des paysans » [91]. Sur toutes les propriétés de la Couronne, on avait introduit les machines agricoles les plus perfectionnées et on avait construit également des ateliers pour les divers travaux manufacturiers. Dans tous les villages, on avait bâti églises et écoles pour dispenser des cours aux enfants et aux adultes, des mairies « décorées des tableaux patriotiques », des bibliothèques pour chaque circonscription, on avait créé des coopératives, des sociétés culturelles, des « théâtres ruraux » et des musées agricoles et sylvicoles [92]. Partant de l'idée que le « paysan copie les bonnes choses, mais ne prend jamais d'initiative » [93], l'administration du Domaine avait fait construire également, sur chaque propriété, des modèles pour les divers programmes d'édifices ruraux – maisons, étables, etc. Projetées d'après des plans type réalisés par le service technique du ministère des Affaires intérieures en collaboration avec le Service sanitaire supérieur, les habitations étaient inspirées directement de l'architecture vernaculaire traditionnelle, étant déclinées en trois variantes, en fonc-

tion de la zone de relief (plaine, colline et montagne [94]). Elles étaient conçues comme des exemples hygiéniques et économiques qui devaient, progressivement, remplacer les anciennes typologies: « laissés uniquement à leur compte, les paysans continueront à se servir des modèles anciens et insalubres, hérités de leurs ancêtres et consacrés par les coutumes locales » [95]. Le personnel de l'administration était tenu de les imposer auprès des paysans: « à toute occasion vous allez montrer à la population les avantages que ces types de constructions apportent et vous allez [les convaincre] par tous les moyens de les copier fidèlement ». Les projets type n'apportaient pas seulement une amélioration de la qualité de vie des paysans, mais aussi de l'aspect du village, qui pouvait trouver ainsi une forme ordonnée, grâce aux réglementations d'alignement. *Analele Arhitecturei*, avait publié en 1890 un tel projet type réalisé par Dimitrie Maimarolu et louait la « conception réussie », due à la « simplicité et au bon goût » [ill. 154].

L'exemple du Domaine de la Couronne avait bientôt porté ses fruits, de manière à ce qu'à l'exposition de la Société agraire



Ill. 154 : *Dimitrie Maimarolu, projet type de maison paysanne pour le Domaine de l'Administration de la Couronne.*

des grands propriétaires (1904), une des sections était consacrée à « l'Hygiène du paysan et des ouvriers »: le public pouvait y admirer des plans et des modèles d'habitations salubres et bon marché pour les paysans, du mobilier, la façon d'aménager une ferme, des modèles pour les écoles, pharmacies et hôpitaux dans le milieu rural, etc. [96].

En même temps, les intellectuels se penchent, eux aussi, sur la vie rurale. Dès la fin du XIXe siècle, l'habitation paysanne fait l'objet des recherches de médecins, comme Gheorghe Crainiceanu ou Nicolae Manolescu, qui publient des ouvrages sur l'hygiène de la population rurale [97]. Plus tard, dans les premières années du siècle suivant, on publie des études politiques [98], ainsi que des albums et des véritables monographies des villages, ce qui n'est que trop naturel dans un pays d'une population totale de 6 392 273 habitants, dont 5 235 762 sont des paysans [99]. Parmi les plus actifs dans ce domaine figure Spiru Haret, ministre de l'Instruction publique, qui, tout au long de sa carrière, s'est intéressé de près au problème rural en publiant des études et plus concrètement, en fondant des banques populaires, coopératives, maison de cultures, bibliothèques, gazettes et revues [100].

L'attention particulière qu'accorde au monde paysan le courant créé autour de *Samanatorul* de Nicolae Iorga, sensibilise l'opinion publique, tandis que le grand séisme de la révolte paysanne de 1907, qui avait secoué le pays tout entier, fait du problème rural un des points majeurs de la politique nationale. Mais les premières initiatives et solutions concrètes à ce problème devenu désormais politique ne seront apportées qu'après la guerre, avec la préparation d'un lot des lois pour la réforme agraire.

UN PROGRAMME SYMBOLIQUE: LES « MAISONS NATIONALES »

Avant que l'État ne commence, après la victoire obtenue dans la Grande Guerre,

son programme d'actions concernant la modernisation du monde rural, les premiers pas ont été faits par une institution culturelle, les « Maisons nationales », groupant des bénévoles de tout le pays.

Créées en 1916 dans l'enthousiasme fébrile du front, par le général Ion Manolescu – fils et petit-fils de paysans [101] –, les « Maisons nationales » ont pour but principal l'unité spirituelle de tous les Roumains: dans l'atmosphère électrisée par l'élan national, cet objectif s'imposait comme le deuxième après l'unification territoriale du pays. Le magazine *Albina* publie le statut des « Maisons nationales » et fait appel aux prêtres, instituteurs, etc. pour soutenir la cause et conjuguer leurs efforts: « d'apporter la lumière dans le cœur des hommes, de cultiver l'esprit de la patrie, de préserver l'âme roumaine, d'entretenir la conscience de la nation par le pouvoir de la culture nationale [...] ». Conçues comme des centres d'éducation culturelle, morale et physique des masses, les « Maisons nationales » ne sont pas destinées uniquement au monde rural, mais en raison du pourcentage important de la population paysanne, elles seront construites essentiellement à la campagne.

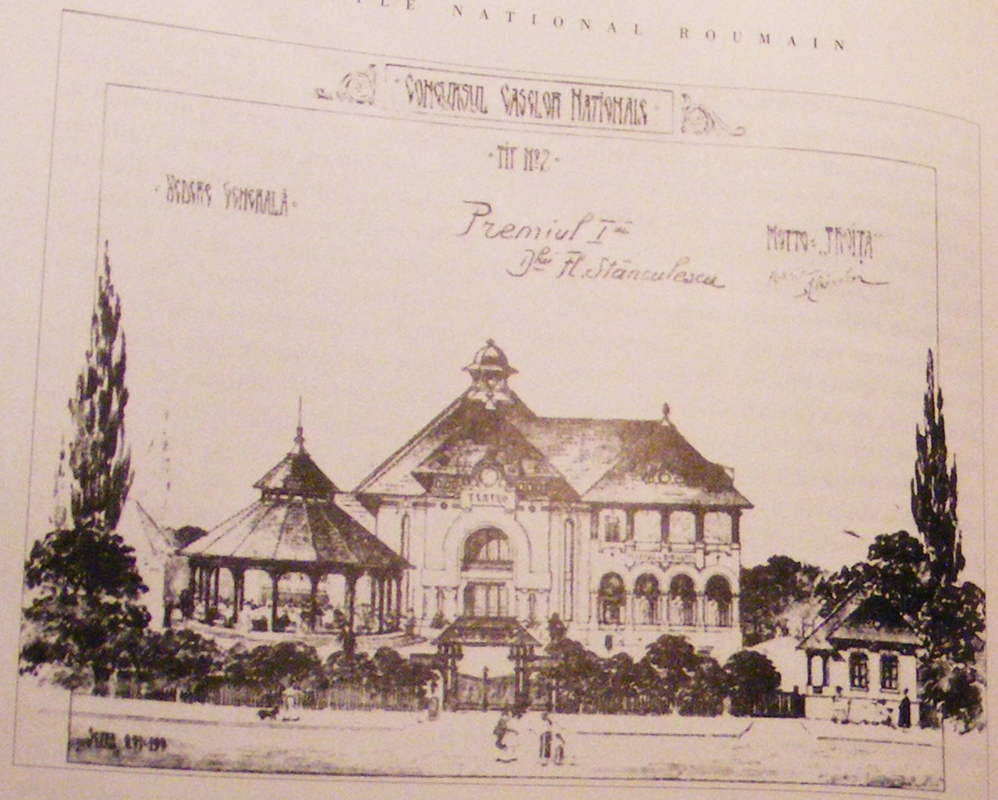
En 1918 est fondée la Centrale des maisons nationales dont l'action, qui concerne à la fois l'économie et la culture, s'appuie sur trois principes – « le nationalisme, la morale et la sincérité ». L'association poursuit ses buts en publiant des livres et des revues, en organisant des projections cinématographiques, en présentant des spectacles et conférences, en mettant sur pied des excursions, etc. Ainsi, elle encourage le développement du sentiment patriotique, le port du costume populaire, l'éducation de la femme comme bonne mère et épouse, la propagation de l'hygiène et l'éducation physique, etc. L'importance des « Maisons nationales » a été effective, surtout en Bessarabie où leur présence valait le rôle de moteur national que la Société Astra assurait en Transylvanie.

La première Maison nationale est fondée sur le front, à Onesti où on bâtit un « théâtre rural », sous la direction de l'architecte bucarestois Simion Vasilescu qui a sous ses ordres 150 soldats. Ensuite, d'autres établissements sont construits à Casin, Tirgu-Trotus, Borzesti, Muntenii de Jos, Pascani, Belcesti, Nisiporeni, Breaza. Pour plus d'efficacité, la société se propose de recourir à un programme architectural spécifique, adapté aux besoins des multiples activités qu'elle déploie. Ainsi, après la guerre, elle ouvre un concours invitant les architectes à étudier trois types de centres culturels, adaptés aux dimensions de la localité où ils seront implantés.

La revue *Artele Frumoase* publie et commente abondamment les projets primés à cette compétition, visant à fournir des modèles pour des établissements à la campagne et dans les villes [102]. Le lauréat pour les petits centres est Florea Stanculescu, tandis que l'équipe d'architectes, formée de Statie Balosin et Stefan Peterneli, se voit attribuer la plus haute distinction pour les grands centres. Les établissements regroupent une multitude de fonctions: salle de théâtre, salle d'expositions, bibliothèque, salles ou espaces ouverts destinés aux activités physiques, kiosque pour la musique et les danses paysannes. La société avait mis l'accent sur l'intégration de toutes ces fonctions, pour la plupart non habituelles au mode de vie rural, dans un cadre spécifique pour la vie paysanne. *Artele Frumoase* louent la façon dont les auteurs des projets primés ont tenu compte de cette spécificité: en accordant une place privilégiée à la cour (qui détient un rôle important et multifonctionnel dans les fermes paysannes), ils ont montré qu'ils ont su comprendre l'âme paysanne.

Le projet de Stanculescu, conçu pour les petites agglomérations, présente une vision économique qui se concrétise dans une composition groupée [ill. 155]. Toutes les fonctions sont concentrées dans un seul

Ill. 155 : *Florea Stanculescu, premier prix au concours des Maisons nationales – projet pour des petites localités.*



bâtiment – théâtre, salle d'exposition, bibliothèque, musée, etc. – qui s'élève sur deux niveaux. L'architecture obéit, symbolique de l'institution oblige, à l'esthétique du style national, employant ses motifs typiques. L'édifice central a un sens du monumental qui rappelle la demeure des riches paysans, tandis que le logement du gardien, le kiosque pour la musique et la danse, ainsi que la clôture de l'ensemble, sont plus proches de la petite maison traditionnelle.

La dimension monumentale est encore plus accentuée dans le projet de Balosin et Peterneli, dont la composition est un hybride entre l'organisation des petits monastères et celle des cours des boyards [ill. 156]. Derrière la clôture maçonnée – ce qui lui ajoute en prestance –, se déploie l'ensemble complexe du centre culturel qui occupe les côtés latéraux et la partie arrière du terrain, laissant place au milieu à une vaste cour. La symétrie presque parfaite de l'ensemble souligne l'aspect solennel de l'architecture, égayé par la série d'arcades qui animent les façades, de la façon des compositions monastiques.

Florea Stanculescu : le monde rural entre tradition et modernisation

La nomination de Florea Stanculescu et de Stefan Peterneli comme lauréats du concours des « Maisons nationales » était prévisible, car tous les deux avaient acquis une expérience du monde rural à travers leur collaboration avec la Caisse centrale de la coopération et de la distribution des terres aux paysans.

Après la guerre, le problème rural constitue une des préoccupations principales de l'État unifié qui est, avant tout, un État paysan. Pour préparer la réforme agraire, qui aboutira en 1922, on fonde en 1919 la Caisse centrale de la coopération et de la distribution des terres aux paysans. L'organisme commence son activité en ouvrant une campagne de documentation dans les villages des territoires annexés – Transylvanie, Banat et Bucovine – et charge trois architectes – Florea Stanculescu, Stefan Peterneli et George Cristinel – avec l'étude des villages de ces régions [103]. La campagne a pour but de mettre au point des principes pour le développement systématique et rationnel des villages et des fermes paysannes.

En parallèle, à l'École d'architecture de Bucarest, on introduit dans le nouveau *curriculum* de 1918 un cours de constructions agricoles et industrielles [104], tandis que les étudiants intéressés peuvent trouver à la bibliothèque un bon nombre d'ouvrages portant sur l'architecture rurale [105].

C'est le commencement d'une nouvelle ère pour le village roumain qui – débarrassé de l'ancien cliché de *Samanatorul*, d'univers factice, atemporel et idyllique –, est désormais devenu un lieu actif, en pleine transformation, de la société moderne. La réforme agraire engendre une série de mutations radicales, surtout par la création de nouveaux villages de colons, qui demandent le concours direct des architectes. De tous les spécialistes impliqués dans la « reconstruction » du village roumain, Florea Stanculescu est la figure centrale, autant par la constance de ses préoccupations, que par la substantialité de sa démarche.

Stanculescu a été le premier et, pour longtemps, le seul architecte pour lequel l'étude de la création populaire a représenté une des coordonnées essentielles de la carrière [106]. Né à la campagne, dans une famille de paysans, il a su faire de ses racines sa force, en puisant ses thèmes aux sources de la création populaire. Plusieurs croquis d'après des croix de chemin, colonnes et piliers ornementaux des porches des maisons paysannes, publiés dans la revue *Arhitectura* de 1916, attestent son intérêt précoce pour l'art populaire. Ces esquisses dépassent le stade d'un simple engouement pour des formes pittoresques ; elles ont un trait analytique et un caractère sériel qui semble indiquer qu'elles sont le résultat des voyages d'étude entrepris par le jeune architecte [107].

En 1919, Stanculescu s'engage dans la campagne initiée par la Caisse centrale de la coopération et de la distribution des terres aux paysans, dont le programme comprenait l'étude des localités avec leurs parties composantes. Peut-être que l'exemple des architectes français, enrôlés déjà pendant la guerre dans des enquêtes sur les maisons paysannes et dans des concours de projets type pour les habitations rurales des régions touchées

par les combats, a influencé leurs confrères roumains [108]. Au cours de la campagne, Stanculescu et ses collègues couvrent un total de soixante-sept villages, établissant pour chacun des fiches monographiques: description de la localité avec ses caractéristiques (topographiques, de vie sociale, etc.) et des études de cas sur les différentes typologies de fermes [109]. C'est la première étude d'une telle envergure sur le monde rural et l'art populaire, à la fois en termes d'étendue des zones étudiées et du caractère scientifique. Les trois architectes envisagent de publier un volume avec plus de 130 relevés de fermes de tous le pays, y compris les régions annexées, la Transylvanie, la Bessarabie et la Bucovine [110], mais l'ouvrage ne sera, malheureusement, jamais publié.

Nommé en 1919 architecte en chef de la Caisse de la coopération, Stanculescu continue, après la fin de la campagne, ses recherches. Collaborateur assidu de la revue *Artele Frumoase*, fondée en 1922, il publie dans ses pages des illustrations des fiches monographiques réalisées pour la Caisse, ainsi que deux articles sur l'habitation rurale, le premier décrivant brièvement ses typologies et le deuxième consacré au porche ouvert en tant que trait spécifique de l'habitation paysanne [111]. Ces études portant sur le village traditionnel sont suivies de deux articles, parus dans *Arhitectura* de 1924 et 1925, reflétant les mutations du monde rural: la systématisation des villages, la création des nouvelles localités suite à la réforme agraire et la question des constructions rurales [112]. Stanculescu met l'accent sur ces dernières, dont il considère la problématique aussi importante que celle des logements sociaux: « l'habitation et la ferme en général, écrit-il, constituent le centre d'où doivent commencer et vers lequel doivent aboutir nos préoccupations concernant la vie rurale » [113]. « Si la vitalité des villages s'affaiblit, explique l'architecte, cela est dû en bonne partie à l'habitation du paysan ».

En sa qualité d'architecte en chef de la Caisse de la coopération et de chef du service du Génie rural à partir de 1927, Stanculescu élabore plusieurs projets type d'habitation rurale, d'après lesquels on exécute entre 1924-1928 des milliers de maisons pour les nouveaux villages [114]. En 1927, pour épauler les efforts de la caisse, il publie un recueil de modèles afin de stimuler l'initiative privée: « Ce livre a été fait pour être utile aux gens de la campagne, qui veulent fonder une ferme, ou élever une maison ou une annexe dans leur cour. [...] Le paysan passe une partie de sa vie au champ, mais la plupart il la passe dans sa cour. Les agronomes et les agriculteurs instruits lui apprennent comment travailler son champ, les architectes essaieront de l'éclairer au sujet de sa ferme. J'ouvre un chemin », affirme l'architecte [115].

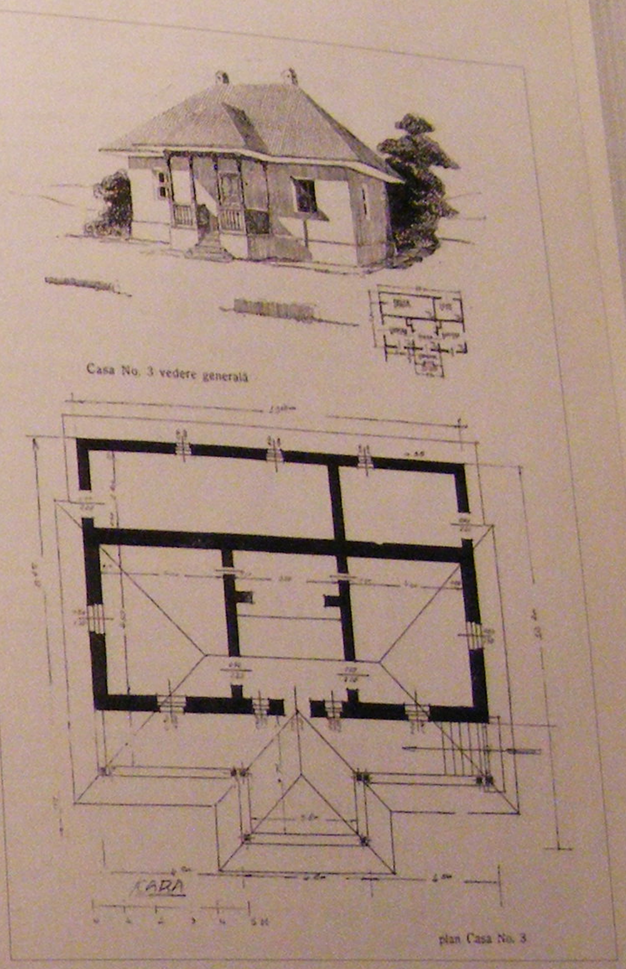
L'ouvrage débute comme un manuel sur la vie rurale, présentant le village, la rue et la ferme avec ses caractéristiques; il continue sur des conseils pratiques concernant les matériaux et les diverses étapes de la construction (le fondement, les murs, la toiture). S'ensuivent les projets type, dont une partie avait été projetée antérieurement pour les paysans colonisateurs, les annexes, les « objets » de la maison et les « travaux d'ornementation ». Le recueil aurait dû comprendre également des plans d'édifices publics – église, école, coopérative, centre culturel, gendarmerie, etc. – que Stanculescu compte publier séparément, dans un volume ultérieur. On ne peut que regretter que ce deuxième ouvrage, annoncé comme une continuation logique, n'ait jamais vu le jour, car il aurait pu constituer un pendant roumain de *Murs et toits des pays de chez nous* de Letrosne. Il est certain que Stanculescu, en dehors de la pratique acquise auprès de la Caisse de la coopération, s'est inspiré des publications étrangères similaires, sans toutefois les copier. Son volume rappelle à la fois le recueil d'Ernest Bosc (qui figurait parmi les ouvrages de la bibliothèque de l'École

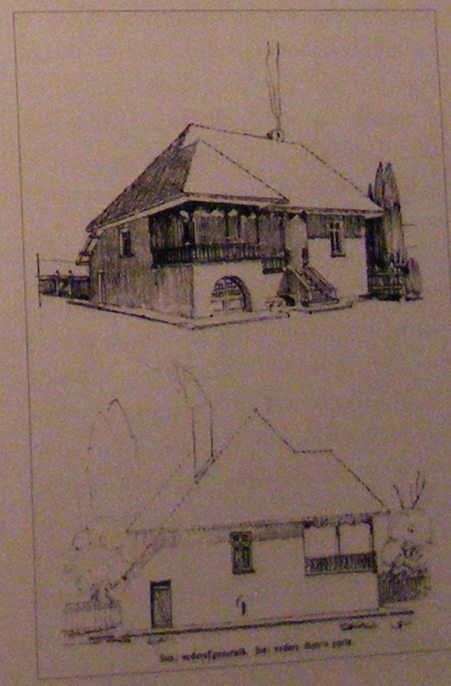
d'Architecture), ainsi que l'ouvrage de Hermann Muthesius, *Kleinhaus und Kleinsiedlung* [116], par son organisation très claire et son côté pratique.

Stanculescu focalise ses recherches sur l'habitation, qu'il place au centre de la ferme, la considérant comme définitoire pour le caractère du village. Sa vision se bâtit par conséquent comme une série de cercles concentriques dont le cœur est occupé par la maison, en tant qu'élément générateur de tout l'ensemble. Stanculescu étudie l'habitation dans la perspective de son rôle privilégié – de par sa position et sa fonction – dans le cadre de la ferme. Son analyse est à la fois fonctionnelle, constructive, esthétique [117].

Le recueil propose vingt-deux projets type (avec plans, élévations et coupes), allant de la maison simple et de petites dimensions (deux pièces) construite en torchis jusqu'à celle à deux niveaux et plusieurs pièces. L'habitation basique constitue le niveau typologique zéro, celui que Stanculescu appellera plus tard la « maison-matrice » (porche menant à la pièce principale d'utilisation courante et vers la chambre d'hôtes). Les modèles sont déclinés en fonction des régions géographiques (ce qui implique l'emploi des matériaux de construction diversifiés), de l'emplacement sur à la parcelle, ainsi que de la fonction de l'occupant (instituteur, prêtre, notaire, etc.) [ill. 157, 158].

On peut imaginer que l'architecte publie ce recueil non seulement pour aller à la rencontre des besoins des paysans, mais aussi pour combattre les conséquences néfastes du désir de modernisation. Stanculescu offre aux paysans des modèles, inspirés directement de leur expérience traditionnelle: « Les plans que je vous offre ne sont pas seulement de mon invention; ils sont réalisés d'après des années de recherche sur les maisons et les fermes de la plupart des régions du pays » [118]. « J'ai recueillis seulement ce qui était bon, ajoute-t-il, et j'ai trouvé plein de bonnes choses ».





Ill. 157 : *Florea Stanculescu, maison rurale, projet type n° 3.*

Ill. 158 : *Florea Stanculescu, maison de l'instituteur.*

Typologies de la nouvelle architecture religieuse

■ Encore rares au début du XXe siècle, les commandes d'églises deviennent de plus en plus nombreuses, surtout après la guerre, ce qui correspond dans ses grandes lignes à la montée du sentiment religieux et à la réhabilitation de l'orthodoxie en tant qu'élément fondamental de l'esprit roumain. On bâtit dès lors des églises dans toute la Roumanie. Pour les uns, cette montée du sentiment religieux équivaut à un réveil de la spiritualité, tandis que d'autres la regardent avec plus de circonspection, l'assimilant aux prémices d'une pensée intégriste.

Avec des nuances différentes de l'intensité doctrinaire, tout ce qui touche au spirituel intéresse en général. Nichifor Crainic développe sa théorie de l'orthodoxie et prône l'État ethnocratique fondé sur la spiritualité. Dans un même temps, la très extrémiste Légion s'affirme aussi par son penchant religieux. Le sentiment religieux verse dans le mysticisme, on essaye d'imposer une certaine politique par la théologie : « Quels sont les rapports entre *église* – la matérialisation de l'idée chrétienne – et la *légion* – la matérialisation de l'idée nationale ? [...] Chez nous, dans l'Est européen, Église, État, Nation ont toujours été de concert », écrit Mihai Polihroniade. Et de préciser : « La différence entre le nationalisme occidental et notre nationalisme oriental, légionnaire, la distinction structurelle repose justement sur la problématique religieuse » [119]. Ces années de triomphe de la spiritualité, qu'elle soit teintée ou non d'une nuance politique, ont fait de l'orthodoxie la valeur suprême de la race roumaine : « Ce qui augmente notre valeur à l'étranger, ce ne sont pas les formes extérieures d'une civilisation importée dans une plus grande mesure que l'on ne peut assimiler, mais ce qui nous distingue de tout autre peuple, l'apport d'originalité avec lequel nous entrons aujourd'hui dans le contexte des peuples civilisés. Notre orthodoxie est aujourd'hui le plus sûr critère de distinction, car nous sommes le seul peuple latin de croyance orthodoxe dans le monde. Cette heureuse union, entre le sang latin et les nobles qualités qui nous viennent de l'Orient, augmente la valeur de notre race » [120].

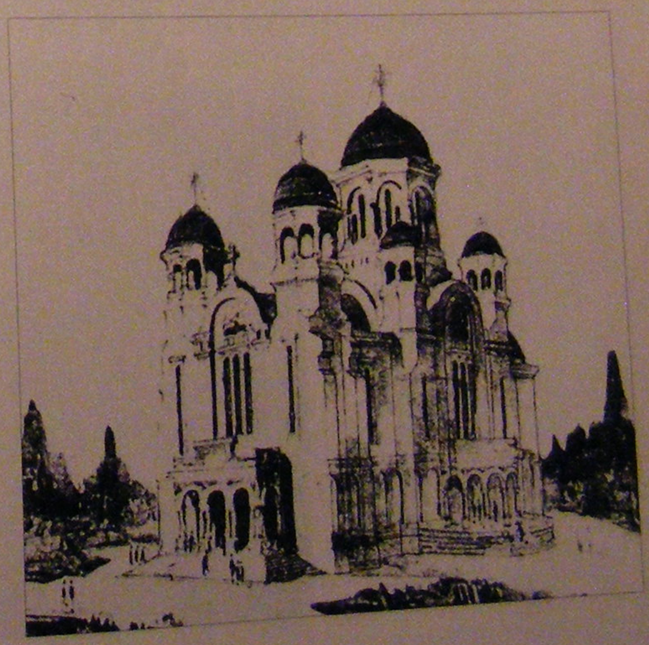
Le style national sera l'unique moyen d'expression de l'architecture religieuse : s'identifiant à l'esprit roumain, l'Église n'aurait pas pu recourir à un autre langage. Par extension, le style national sera de même adopté exclusivement à chacun des autres édifices liés au bon fonctionnement de l'institution, comme le palais métropolitain, l'évêché, le palais synodal, etc. Ainsi, du point de vue du vocabulaire et de la doctrine, la production d'édifices religieux suivra, en principe, l'évolution du style national.

L'idéal byzantin

L'archétype byzantin, avec des variations plus ou moins importantes au niveau formel et conceptuel, sera l'image privilégiée qu'adoptera l'Église de la Roumanie moderne. Ce choix équivaut à une déclaration politique et culturelle très forte ; elle assume non seulement l'héritage du passé roumain mais, grâce à une rhétorique de la grandeur, elle repositionne l'Église orthodoxe roumaine dans ses droits, qu'elle avait assumés au Moyen Âge, de continuatrice directe de l'esprit de Byzance.

Les églises de Lecomte du Nouÿ, Craiova et Tirgoviste, ainsi que les chapelles funéraires de Mincu fonctionnent comme des prototypes. Leur trait commun réside dans la monumentalité et la grandeur dépassant largement les dimensions des églises traditionnelles. C'est la gloire et la splendeur de Byzance qu'on recherche, ce qui explique pourquoi cet archétype deviendra l'image de marque des « cathédrales » dans la Transylvanie d'après guerre, ou bien alimentera le plus souvent l'imagination des architectes pour l'utopique « cathédrale de la Nation ».

Ill. 159 : *Petre Antonescu, cathédrale (1912) de Galati.*

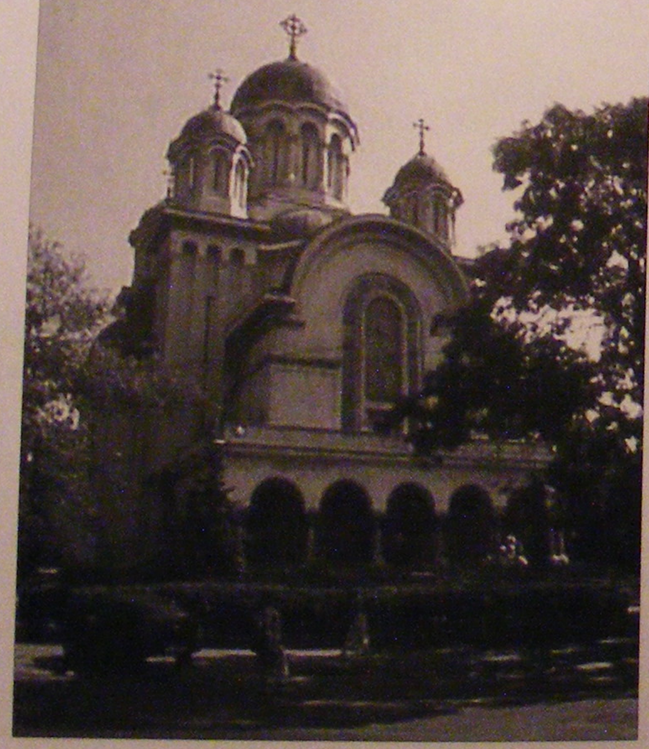


Ill. 160 : *Sterie Becu, concours pour l'église Madona Dudu à Craiova (1925).*

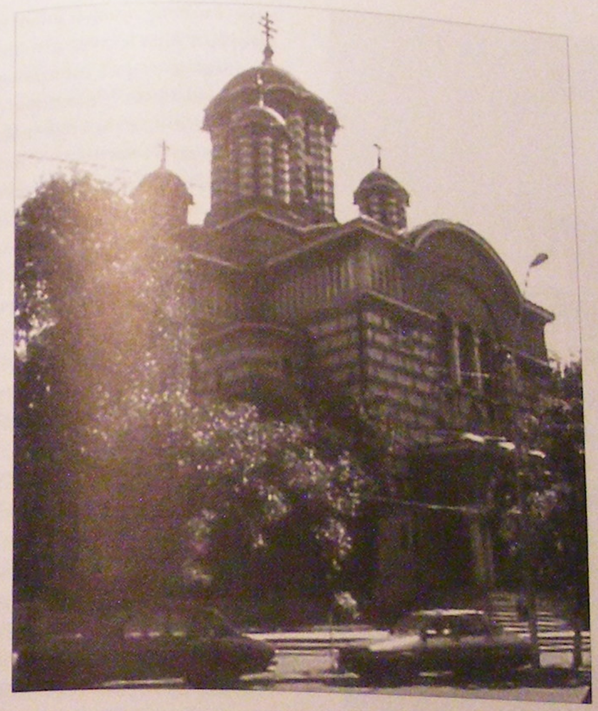
La longue liste de variations byzantines a été ouverte par la cathédrale de Galati (1912), de Petre Antonescu et Stefan Burcus [121] [ill. 159]. Son plan est en croix grecque, le plus approprié pour un édifice qui mise sur son image byzantine, emprunté certainement à l'église princière de Curtea de Arges, mais aussi à l'église métropolitaine de Tîrgoviste, telle qu'elle était avant la pseudo restauration de Lecomte du Nouÿ. De cette dernière, elle reprend aussi l'idée des quatre tourelles qui entourent la tour centrale du naos, tandis que les tours du pronaos s'inspirent de celles de Dealu de Neagoe Basarab. Les éléments de décor rappellent l'église épiscopale de Curtea de Arges, mais également les églises de Matei Basarab, ainsi

Ill. 161 :
Ion D. Trajanescu et Sterie Becu, église Madona Dudu (1928-1938), Craiova.

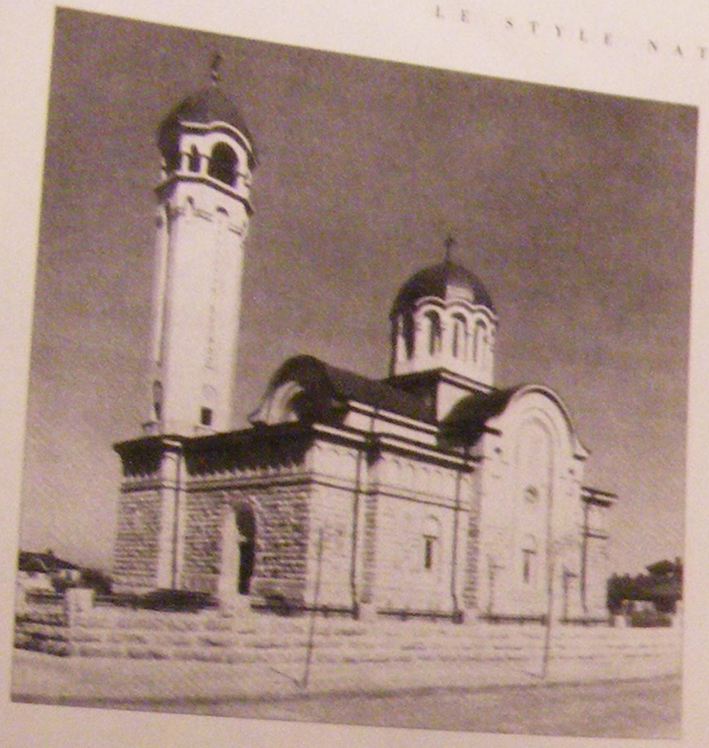
Ill. 162 :
Dumitru Ionescu-Berechet, église Casin (1937), Bucarest.



Ill. 163 :
Constantin Iotzu, église Saint-Elefterie Nouveau (1937-1942), Bucarest.



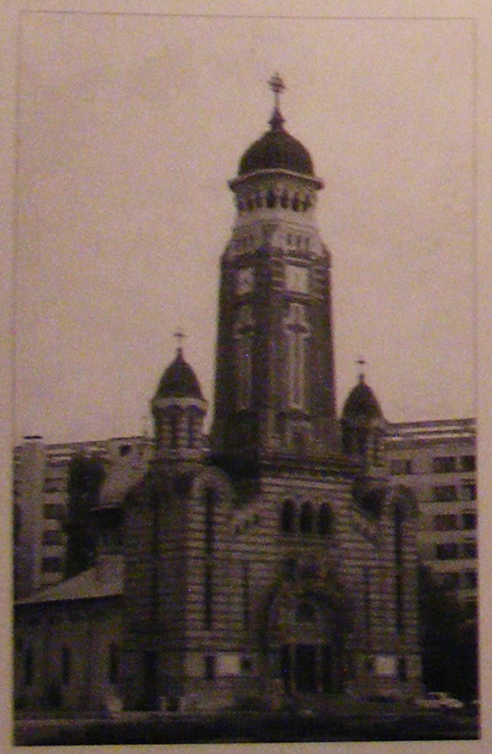
Ill. 164 :
Paul Smarandescu, église Saint-Ilie Tesviteanul (1933-1938), Busteni.



Ill. 165 : *Dumitru Ionescu-Berechet, église Saints-Empereurs (1935), Constanta.*

que l'art brancovan. C'est une vision qui embrasse toute la grande tradition valaque et le résultat est une synthèse qui dépasse la somme de ces références croisées.

La cathédrale de Galati reste un cas singulier par le caractère explicite de ses sources. Par principe, les architectes s'intéressent plus à créer des images idéales (ou idéalisées) qu'à interpréter des monuments existants. Un exemple éloquent est la compétition pour l'église Madona Dudu de Craiova [122] ; des quatre concurrents retenus par le jury, trois proposent des compositions « byzantines » [123] [ill. 160]. Les trois projets jouent sur l'idée de la croix grecque inscrite. La similarité de la solution architecturale est épatante et montre comment on avait forgé à l'époque une image idéale d'après les canons byzantins. Le prototype est dérivé de la cathédrale de Galati mais, contrairement à celle-ci, il est libre de toute référence à la tradition locale. La version finale de Madona Dudu (1928-1938) [124], avec ses volumes imposants, est une métaphore de la nouvelle image de l'orthodoxie roumaine : le portail monumental, copié d'après celui de la fameuse église de Hurezi, donne la clé de cette lecture [ill. 161].



Ill. 166 : *Toma T. Socolescu, « cathédrale » Saint-Ioan (années 1930), Ploiesti.*

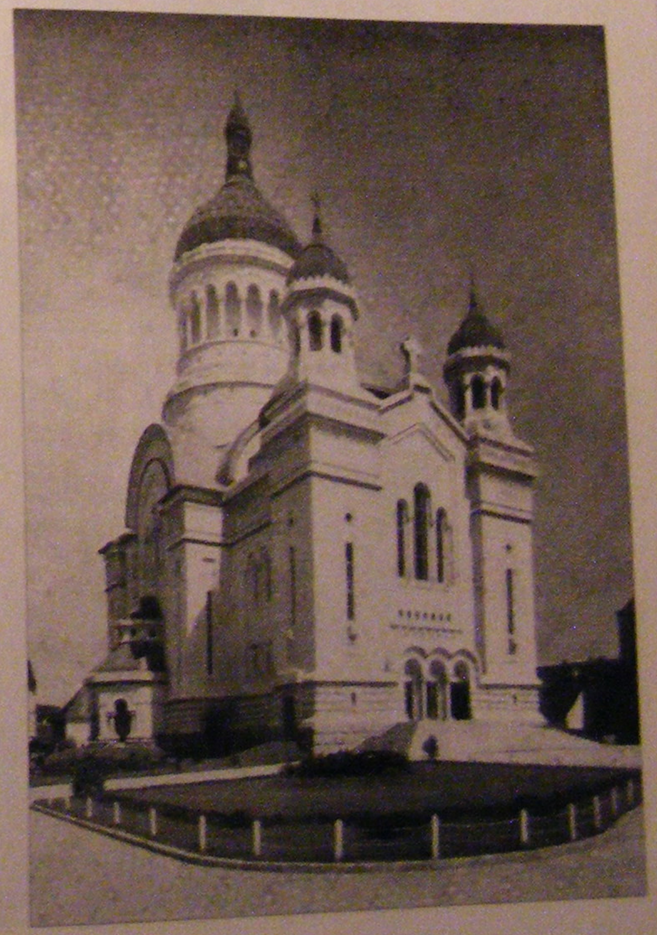
Dans le même ordre d'idées d'une image prototype s'inscriront postérieurement les églises de Casin et Saint-Elefterie-Nouveau, toutes deux à Bucarest. L'église Casin (1937), signée par Dimitrie Ionescu-Berechet, architecte en chef du Patriarcat roumain, est l'édifice de culte pour le lotissement du ministère des Domaines : on lui accorde une importance toute particulière, en lui affectant un vaste terrain, à proximité de l'Arc de triomphe, et en lançant une compétition architecturale [125]. Ionescu-Berechet adopte la formule désormais consacrée de la croix grecque inscrite et le résultat est grandiose [ill. 162]. Sur la monumentale façade occidentale, une grande mosaïque ajoute à la splendeur à l'édifice. Saint-Elefterie-Nouveau (1937-1942) remplit un rôle similaire – elle est l'église du nouveau lotissement du quartier de Cotroceni – et bénéficie d'un emplacement encore plus avantageux en terme d'urbanisme, avec une ample place devant l'entrée [ill. 163]. Son auteur, Constantin Iotzu, opte pour l'esthétique de l'appareil mixte (brique et pierre de taille) et pour une composition plus proche des grands modèles byzantins. Si la matière est moins somptueuse qu'à l'église Casin, l'architecte sait jouer sur son expressivité, notamment par l'emploi très varié de la brique. Par la pureté des formes et la science de la composition, Saint-Elefterie-Nouveau se place dans la lignée des deux églises construites par Lecomte du Nouÿ à Craiova et Tirgoviste.

Curieusement, l'appareil mixte est peu utilisé, même s'il est considéré comme un motif « byzantin » par excellence : la pierre de taille est-elle jugée plus apte à conférer la grandeur recherchée pour tous ces monuments. Pourtant, plusieurs édifices savent l'exploiter au profit d'une esthétique nouvelle, comme le fait Smarandescu pour la nouvelle église de Busteni (1933-1938), où il innove à la fois sur le registre formel et sur celui des matériaux, en utilisant le moellon souligné d'étroites frises en brique décorative [ill. 164]. Dumitru Ionescu-Berechet emploie lui aussi le moellon et la brique pour l'église de Costesti (années 1930) qui gagne ainsi en expressivité plastique. En revanche, pour l'église des Saints-Empereurs de Constanta, il opte pour une solution radicale – et complètement novatrice – en revêtant de moellon tout le corps de l'édifice [ill. 165].

Parfois, le prototype byzantin est croisé, pour obtenir plus de grandeur, avec un élément typique de l'architecture religieuse occidentale : la tour clocher surmontant la façade ouest de l'édifice. C'est le cas des églises Saint-Dumitru du quartier Colentina de Bucarest (1925, I. D. Traianescu) et Saint-Ioan de Ploiesti (projet de 1923, réalisé dans les années 1930, T. T. Socolescu [126]) [ill. 166], ou encore de l'église des Saints-Empereurs de Constanta par Ionescu-Berechet. Il est intéressant d'observer que, dans les deux premiers cas, le modèle de la tour occidentale est celui du clocher de l'enceinte de la cathédrale du Couronnement que Victor Stefanescu avait érigé à Alba-Iulia en 1924. Ainsi, seulement un an après la construction de cette église, emblématique par sa destination première, son vocabulaire devient un étalon pour d'autres édifices religieux.

Les « cathédrales » de Transylvanie et le prototype byzantin

Sans exception, toutes les « cathédrales » transylvaines adoptent l'esthétique byzantine, jugée la plus appropriée pour les édifices cultuels roumains même avant 1918. Comme traits caractéristiques, les nouvelles « cathédrales » possèdent, presque toutes, une ou deux tours clocher, à l'instar des modèles occidentaux ; elles exploitent aussi, dans la plupart des cas, l'héritage oriental de l'art byzantin. De la sorte, elles s'imposent comme un surprenant mélange d'Orient et d'Occident, ce qui est symptomatique pour la culture des Roumains de Transylvanie et, à l'échelle



Ill. 167 : *Constantin Pomponiu et George Cristinel, cathédrale (1923-1935) de Cluj.*

Ill. 168 : *Gheorghe Liteanu, cathédrale (1928) de Medias.*

Ill. 169 : *Dumitru Petrescu-Gopes, cathédrale (ante 1939), Sighisoara.*

nationale, de la culture roumaine en général qui, à l'époque, se revendique comme synthèse de ces deux mondes. La seule exception notable dans cette logique de l'esthétique « mixte » est représentée par la cathédrale de Cluj, œuvre de George Cristinel et Constantin Pomponiu (1923-1935): les architectes préfèrent une composition plus proche du modèle consacré par la cathédrale de Galati [ill. 167]. Cependant, une certaine accentuation des deux composantes – orientale et occidentale – est indéniable. Ainsi, le grand dôme central, avec son lanternon et sa galerie ouverte sur colonnes, est une réplique locale des monuments illustres de l'architecture religieuse occidentale; à son tour, la large coupole basse qui couronne le pronaos atteste le côté oriental du vocabulaire.

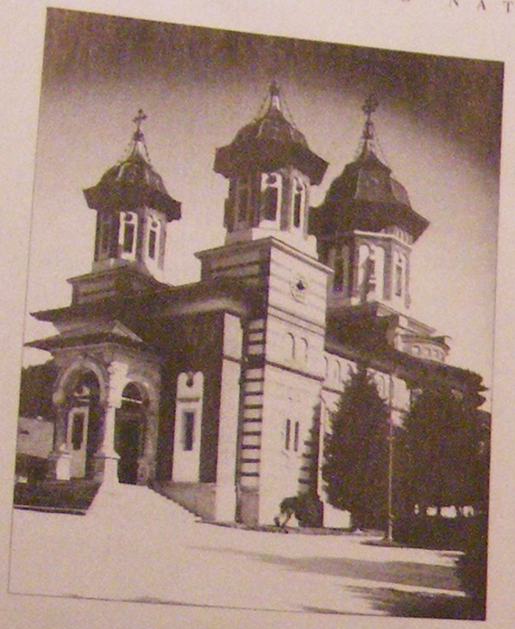
Le clocher orne les façades occidentales des cathédrales transylvaines ou, comme dans l'exemple singulier de la cathédrale orthodoxe du quartier Elisabetin de Timisoara, s'élève monumental et solitaire devant l'édifice. Il n'y a pas de formule fixe: il peut être excentré, comme à Orastie, ou occuper une position centrale, comme à Sighisoara ou à Turda, ou encore se dédoubler pour flanquer l'entrée, comme à Medias [ill. 168, 169]. Dans tous les cas, il est perçu à juste titre comme un emprunt de la culture occidentale, ce qui déconcerte parfois les adeptes fervents du langage national. Un article dédié à la cathédrale de Sighisoara [127], signé par l'auteur même de l'édifice, fait l'apologie de la tour clocher en tant que trait caractéristique d'une église transylvaine: premier argument – il satisfait « un désir unanime de tous les Transylvains »; deuxième argument – la « roumanisation » de cet élément allogène (en haut du clocher, les colonnes du belvédère rappellent celles des *cule*, assure l'architecte) et, enfin, troisième argument – l'évolution inexorable des styles doublée de la nécessité d'adéquation régionale. « L'architecture religieuse n'a-t-elle pas elle aussi le droit d'évoluer à la recherche d'un style nouveau, en adaptant les formes anciennes aux nécessités imposées par les exigences régionales? ».

Quant à la touche orientale, elle est donnée par la grande coupole qui couvre le naos. Dans la lignée de la cathédrale de Sibiu, qui avait d'ailleurs ouvert la série de l'esthétique « mixte », plusieurs architectes s'inspirent directement de l'archétype par excellence de l'art byzantin, la Sainte-Sophie de Justinien, pour les coupoles de leurs projets, comme à Timisoara ou à Orastie. Dans d'autres cas, on préfère les formes bulbeuses (Medias) ou les dômes arrondis (Sighisoara et Satu-Mare).

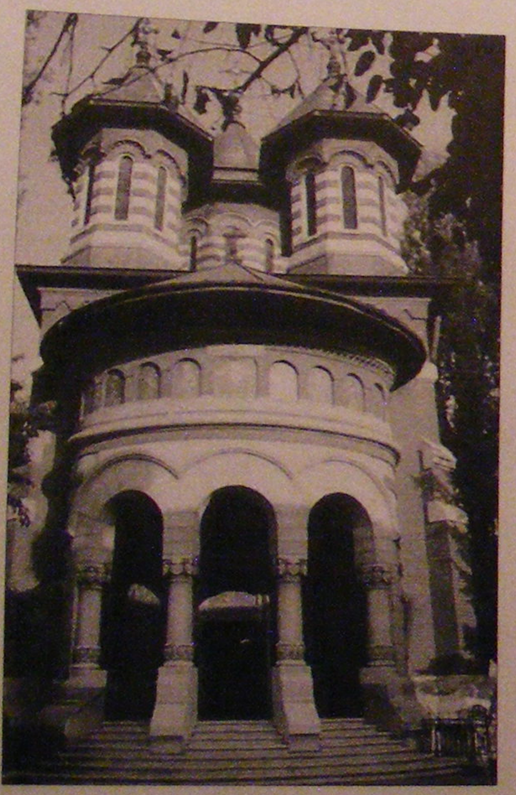
L'absence de références aux sources habituelles du style national – l'héritage ancien de l'architecture moldave et surtout valaque – et le recours presque exclusif au prototype byzantin montrent le désir de créer une formule appropriée pour ces lieux qui soit, en même temps, un symbole fort. Quant au choix des deux éléments clé de leur esthétique « mixte » – le clocher et la coupole – il renvoie dans les deux cas à l'imagerie du pouvoir, respectivement en Occident et en Orient. Ainsi, le néo-byzantin des « cathédrales » transylvaines se veut à la fois une architecture régionale – reflétant ces terres au croisement des deux civilisations – et une glorification de la Grande Roumanie.

La synthèse

Les formules byzantinisantes en tout genre ignorent complètement l'héritage moldave. D'ailleurs, celui-ci ne sera que très rarement employé pour forger une nouvelle image de l'architecture religieuse roumaine. Les deux églises de Nicolae Ghika-Budesti – Cutitul de Argint et l'église uniate Saint-Vasile, les deux à Bucarest – restent des exceptions. La contamination de cette architecture par un répertoire formel redevable au style gothique pourrait justifier la réserve des architectes: assimilable au catholicisme,



Ill. 170 : *George Mandrea, nouvelle église (1893-1903) du monastère de Sinaia.*



Ill. 171 : *Ernest Doneaud, église Visarion, Bucarest.*

le gothique n'aurait nullement convenu pour célébrer l'orthodoxie roumaine.

D'ailleurs, l'héritage autochtone en général est très peu présent dans la cristallisation de la nouvelle image de l'architecture religieuse roumaine. C'est un paradoxe : les pionniers du style national s'inspirent presque exclusivement de l'art religieux local pour construire leurs projets séculaires, tandis que pour les églises ils ne recourent que rarement à ce même patrimoine. Confronté à la problématique particulière de l'édifice religieux, l'archétype byzantin revisité leur apparaît *de facto* comme seule expression architecturale valable. Cependant, quelques architectes proposeront comme alternative à cette typologie privilégiée une solution inspirée directement des mécanismes fondamentaux du style national, associant dans une image synthétique art valaque et art moldave.

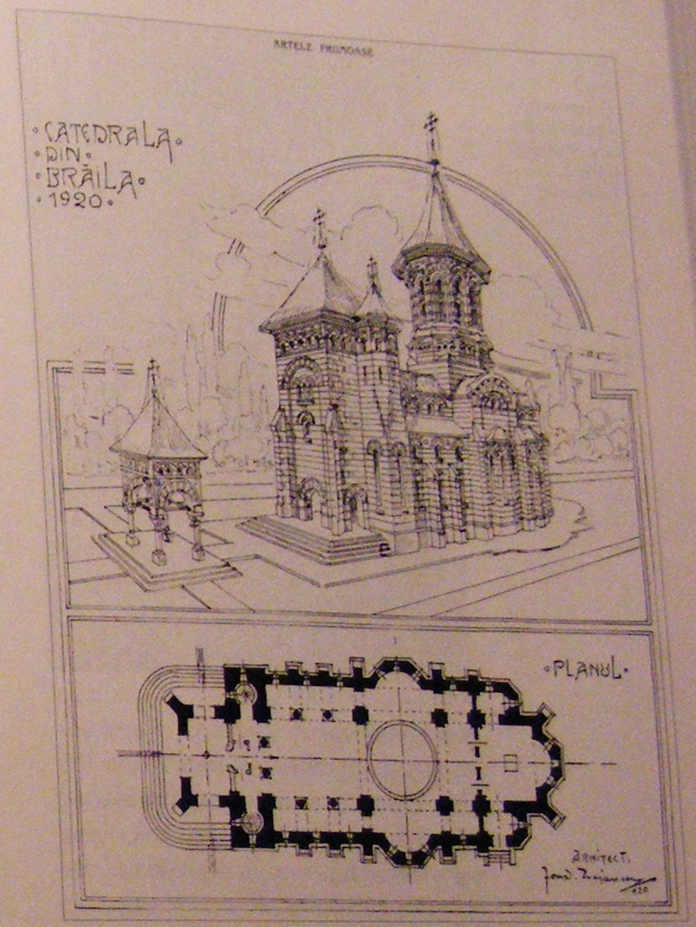
Le premier à avoir proposé cette formule a été l'architecte George Mandrea qui avait imaginé la nouvelle église du monastère de Sinaia (1893-1903) comme le fruit du croisement entre styles et époques artistiques [ill. 170]. Pionnier du style national, l'architecte avait eu l'opportunité d'approfondir ses connaissances d'art religieux roumain, en sa qualité de membre de la Commission d'étude nommée en 1881 par le ministère de l'Instruction publique pour classifier monastères et églises anciens [128]. Son projet témoigne de son « érudition » et propose une synthèse plutôt artificielle : de Moldavie, il copie les murs en brique, les décorations en céramique vernissée et les contreforts qu'il transforme en ornements de la tour principale ; de Valachie, il emprunte l'appareil byzantin, en reprenant quelques motifs de l'incontournable église épiscopale de Curtea de Arges ; il ajoute, presque tel quel, un petit porche s'inspirant de l'art valaque du XVIIIe siècle, dans la bonne tradition brancovane.

Ernest Doneaud avait tenté une autre approche à l'église Visarion de Bucarest (1912), loin de l'historicisme didactique de Mandrea à Sinaia. Sans recourir à des références directes, les liens avec l'héritage de l'art local restent pourtant reconnaissables : de Valachie, Doneaud avait pris l'appareil mixte et la forme des tours qui couronnent l'édifice, inspirées des monuments de la fin du XVIe siècle ; de Moldavie, les contreforts, les jeux déco-

ratifs en brique ainsi que les petites arcatures qui ornent la partie supérieure du corps de l'église [ill. 172].

Ion D. Traianescu élèvera le vocabulaire synthétique à son expression la plus accomplie. Défenseur fervent de l'idéologie nationale, il se distingue en matière d'architecture religieuse par une approche très personnelle, appliquée avec conséquence dans tous les édifices qu'il projette. Deux exceptions : l'église Saint-Dumitru du quartier Colentina de Bucarest (projet d'avant 1925), ainsi que l'église des Saints-Michel-et-Gabriel de Turda (avant 1934), de la série des « cathédrales » transylvaines, ce qui explique ici l'écart à sa propre règle. Traianescu impose obstinément l'image de la synthèse même là où l'archétype byzantin aurait été recommandable. Tel est le cas du concours pour l'église Madona Dudu de Craiova, où il est le seul des quatre candidats retenus par le jury pour une phase ultérieure à ne pas avoir présenté un projet byzantinisant [129]. Aussi, à Timisoara, où il y avait déjà une cathédrale orthodoxe roumaine dans le quartier Elisabetin, l'architecte obtient gain de cause avec son style synthétique pour l'édifice à construire dans le quartier de la Citadelle.

Traianescu forge son style au concours pour la « cathédrale » de Braila (1920), où il présente une église inspirée par l'art religieux de Stefan cel Mare, à laquelle il ajoute l'appareil mixte typique valaque – de source byzantine – ainsi qu'un petit édicule, interprété d'après le cantharus de l'église épiscopale de Curtea de Arges [ill. 172]. Cet édicule, désigné comme baptistère, était prévu par le programme de la compétition qui, sans exiger un style à l'avance, indiquait aux concurrents que « le style roumain, inspiré de nos vieilles églises » allait être favorisé [130]. Le projet de Traianescu, portant le *motto* « Tradition » est classé le premier : une courte notice publiée dans *Artele Frumoase* [131] décrit le projet comme insuf-



Ill. 172 : *Ion D. Traianescu, projet pour la « cathédrale » (1920) de Braila.*

flé par « nos monuments historiques, qui ont gardé la bonne tradition de l'art byzantin, du XIIIe au XVIIe siècle, période d'éclat de l'art roumain ». La notice loue le carac-

Ill. 173 : *Ion D. Traianescu, église Saints-Apôtres-Pierre-et-Paul (1932), lotissement de Belvédère, Bucarest.*

Ill. 174 : *Ion D. Traianescu, « cathédrale » de la Citadelle (1935), Timisoara.*

tère synthétique de l'édifice : « C'est une œuvre de synthèse, comprenant des éléments des monuments caractéristiques du pays, harmonisés pour créer une composition unitaire, en dépit du fait que les sources d'inspiration proviennent d'endroits et d'époques différents ». L'image synthétique est née et légitimée.

S'ensuivent le projet pour Madona Dudu à Craiova (avant 1926), l'église Saint-Spiridon de Spirea-Veche à Bucarest (1928), les Saints-Apôtres-Pierre-et-Paul du lotissement Belvedere à Bucarest (1932) et la grande « cathédrale » du quartier de la Citadelle à Timisoara (1935) [ill. 173, 174]. Toutes ces églises développent la formule lancée avec la « cathédrale » de Braila : une architecture inspirée de l'art ancien roumain, sans jamais le copier directement – sauf pour de rares détails qui apportent un plus d'expressivité plastique, tel le portail des Saints-Apôtres-Pierre-et-Paul, qui est une magnifique citation d'art byzantin. L'appareil mixte et les tours hautes et élancées, dans la facture de l'art moldave, seront des constantes de cette synthèse. Malgré l'éclectisme des sources, la démarche de Traianescu est sauve d'artificialité, grâce à la manière inventive dont il interprète la tradition et sait faire évoluer les solutions planimétriques.

L'âge de la diversité

■ Cette phase de maturité du style national se définit par deux caractéristiques : diversité et couverture du territoire. D'une part, il comptabilise maintenant le plus grand nombre de ses représentants, qu'ils soient des praticiens chevronnés ou des adeptes occasionnels ; d'autre part, sa production s'étend sur la totalité du territoire roumain. Ainsi, deux thèmes distincts – un découpage stylistique et un découpage géographique – révéleront ce stade de l'évolution du style national. Autrement dit, le saisir à la fois à travers une section verticale – des architectes – et horizontale – des villes.

Paul Smarandescu

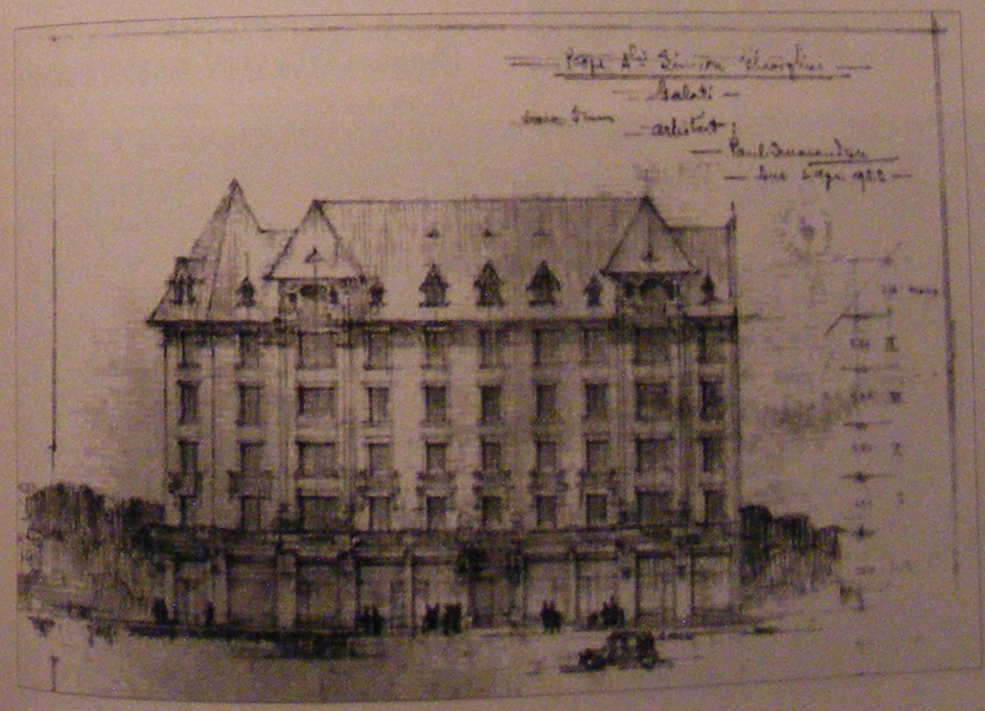
Égal à lui-même, Smarandescu développe après la guerre le langage qu'il avait commencé à mettre au point au cours de la période précédente. Son œuvre fait preuve de continuité et d'une très grande cohérence interne ; néanmoins, si les trois premières décennies de sa carrière ne laissent pas voir de modifications notables, sinon une maturité professionnelle, on peut remarquer aux alentours de 1932-1934 des changements dans la production de l'architecte qui s'essaie aussi aux formes modernistes.

Le vocabulaire que Paul Smarandescu utilise pour les programmes destinés à l'habitation s'appuie sur deux constantes qui, par leur assemblage, confèrent du caractère à sa démarche. La première concerne la conception de l'ensemble et tient de la juxtaposition travaillée des volumes. Toujours asymétrique, cette juxtaposition est encore plus évidente dans les projets de maisons individuelles, où l'architecte s'adonne à un savant concert volumétrique, composant masses en saillie, tourelles d'escalier, *foişoare* et toitures

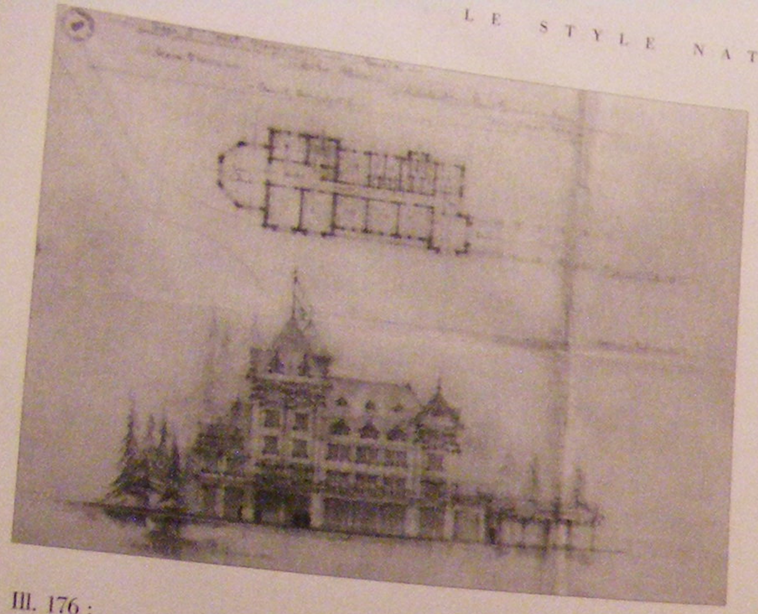
brisées. L'ornement est relégué à un rôle d'accent, ce qui met en évidence la partie formelle de la composition. La deuxième constante de l'approche de Smarandescu porte sur l'emploi d'au moins une ouverture dans la façade – balcon, loggia, *foişor* – élément important dans la composition et lieu privilégié pour la décoration.

Smarandescu essaie toujours de créer par son architecture un dialogue avec les exemples en vogue de la production européenne. Si on enlève tout détail local de ses compositions, on s'aperçoit combien il a été attentif à la démarche d'un Olbrich ou à l'expérience de l'architecture anglaise ou du régionalisme français. La manière dont il interprète le style national est une double synthèse entre des références européennes à la mode et des références de la tradition roumaine. De plus, attentif au goût de son client, l'architecte est toujours prêt à le satisfaire en travaillant ses projets en version « académique » et « roumaine », ainsi qu'il le fait pour la villa de Jean Th. Florescu (non exécutée, 1924, Bucarest).

Les immeubles de rapport occupent, par leur nombre, une place secondaire dans cette période. Le seul exemple à grande échelle est un projet non réalisé, commande d'un certain Simion Gheorghiu de Galati, qui est apparemment un important homme d'affaire de la ville [132] [ill. 175]. La correspondance entre Gheorghiu et Smarandescu mentionne à plusieurs reprises un projet de « théâtre et boutiques » [133] (et une seule fois un projet « d'habitation » [134]), tandis que les dessins conservés dans le fonds Saint-Georges [135] montrent un immeuble de rapport avec des boutiques en rez-de-chaussée. Le projet était-il encore plus complexe que l'échange de lettres entre commanditaire et architecte ne le laisse entendre ? Vraisemblablement, et probablement que la vision de l'architecte ne convenait guère à celle du commanditaire, ce qui explique son abandon [136]. Les esquisses de Smarandescu sont assez sommaires, cependant, elles donnent une idée de sa manière d'adapter le style national aux grands édifices : en dehors de la géométrie très prégnante des toitures, il emploie des décrochements dont il traite la partie supérieure en tant que *foişor* ouvert sur colonnes et restreint au minimum la décoration, ce qui confère à la façade un caractère rigoureux et rationnel.



Ill. 175 : *Paul Smarandescu, immeuble pour Simion Gheorghiu (1922), Galati – projet non exécuté.*

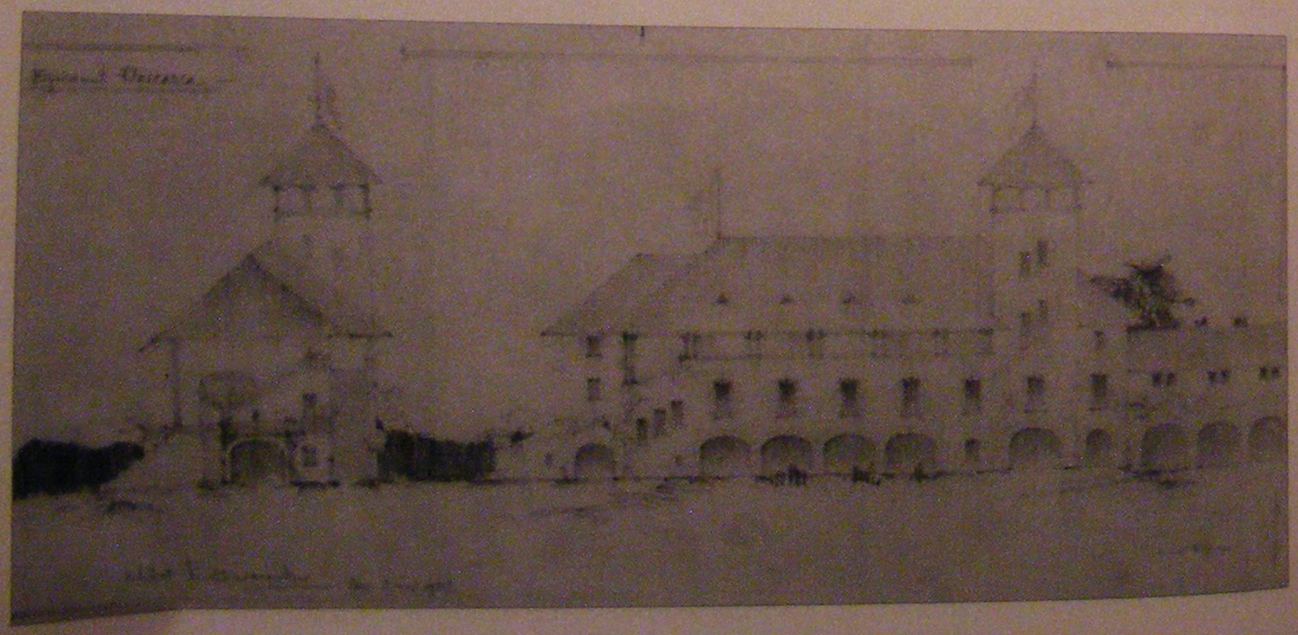


Ill. 176 : *Paul Smarandescu, Hôtel Parc (1929-1930), Sinaia – variante.*

Un goût encore plus prononcé pour le pittoresque se retrouve dans la conception des hôtels. Liés à la villégiature, ils incitent l'architecte à une vision librement inspirée des châteaux médiévaux roumains. Ce glissement vers un imaginaire de la tradition, stimulé également par le paysage de montagne, est très présent dans le projet, non réalisé, d'un hôtel et casino pour la station balnéaire d'Olanesti [137] (1921) : la quantité des tours qui animent la composition, la superposition des galeries ouvertes sur des arcades, les très hautes toitures, tout renvoie à une vision idéalisée de la tradition médiévale. L'hôtel dessiné pour Constantin Grigorescu à Sinaia (Parc Hotel, 1929-1930) est beaucoup plus rationnel : les deux versions proposent un bâtiment assez sobre, rythmé par deux tours asymétriques, comme position et dimensions, et un décroche polygonal qui clôt l'angle de la composition [ill. 176].

Mais l'exemple le plus poussé d'une image idyllique pittoresque de la tradition roumaine est l'hippodrome de Floreasca à Bucarest (1922, démoli en 1940) [ill. 177]. De l'architecture de villégiature à celle sportive et de loisirs, la conception esthétique ne diffère pas – au contraire, stimulée par la symbolique du cheval et du chevalier, l'imagination de l'architecte se révèle encore plus loquace.

Ill. 177 : *Paul Smarandescu, Hippodrome Floreasca (1922), Bucarest.*



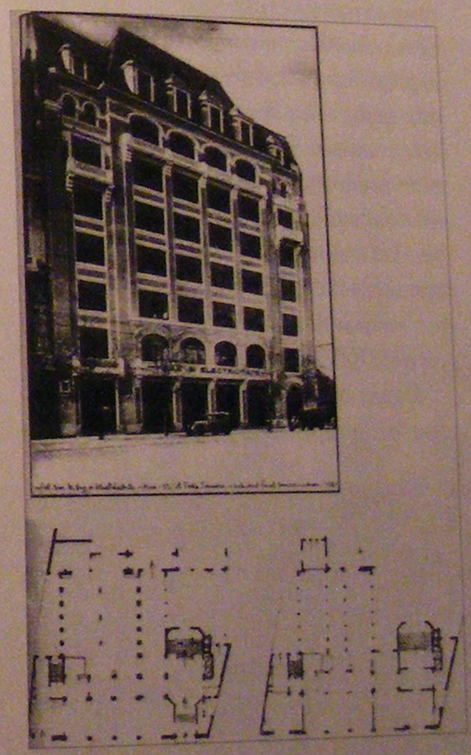
Ses réalisations dans le domaine des bureaux et des sièges d'associations marquent une approche distincte dans sa conception architecturale par rapport à la période antérieure. En effet, s'y affirme une monumentalisation des formes et un penchant pour les volumes amples. À partir de 1925-1926, ce penchant est doublé par une esthétique rationaliste des façades. C'est elle qui donne la rigueur des « palais » que Smarandescu projette pour la société Imobiliara (Bucarest, 1922-1923), pour la société pétrolifère Astra Româna (Bucarest 1923-1924), ou pour le Crédit

rural (Bucarest 1925-1929). Toutefois, l'architecte reste éclectique dans sa démarche, au niveau de ses références – internes et externes – et de la prolixité de son langage. Les bureaux de la société Imobiliara rappellent les grands immeubles de Charles Plumet – surtout par la succession des balcons au dernier étage, traités comme une coursière avec des colonnes stylisées –, tandis qu'Astra Româna est une belle leçon de l'éclectisme Beaux-Arts, ponctuée des quelques accents de style national.

Des projets qui présentent une surcharge décorative semblent issus directement de la demande du client, comme c'est le cas pour l'office de vente des Usines de papier (Bucarest, 1923-1924) et du projet pour le concours lancé par l'Association des ingénieurs et techniciens de l'industrie minière (1925-1926). L'architecte essaie généralement d'épurer ses projets : les études pour le Crédit rural sont un bon exemple pour le travail de « nettoyage ». La différence entre les étapes du projet (1917 et 1925) est saisissante, reflétant l'évolution de la conception de Smarandescu vers une architecture plus décantée du poids ornemental et formel.

Pour l'immeuble de bureaux de l'Association des ingénieurs et techniciens de l'industrie minière, devenu ultérieurement la propriété de la Société générale de gaz et d'électricité, Smarandescu étudie plusieurs variantes. Un dessin préparatoire trahit son hésitation entre une schématisation plus radicale et l'emploi plus étendu des éléments de décor. La variante finale (1932-1933) est encore plus schématisée : la décoration est supprimée et l'architecte mise sur l'esprit d'expression nationale qui se dégage de cette façade très moderne par son rationalisme [ill. 179]. Il avait déjà essayé cette esthétique radicale dans les façades du siège du journal *Universul* (Bucarest, 1926-1930), qu'il a traité très simplement, en se permettant toutefois quelques « licences » formelles au niveau des toitures et des lucarnes [ill. 178]. Le déplacement vers une esthétique

Ill. 178 : *Paul Smarandescu, siège du journal Universul (1926-1930), Bucarest.*



Ill. 179 : *Paul Smarandescu, siège de l'Association des Ingénieurs et Techniciens de l'Industrie Minière, puis siège de la Société Générale de Gaz et Électricité (1932-1933), Bucarest.*

rationaliste est encore plus affirmé dans la façade de la Banque commerciale roumaine de Ploiesti (1930).

Cette modernité de Smarandescu était déjà celle de Sullivan à la fin du siècle précédent. Ainsi, il faut placer le personnage dans le cadre restreint de l'architecture roumaine pour comprendre la portée

de sa démarche. Attentif à ce qui se passe à l'extérieur du pays, Smarandescu l'est plus encore aux changements intérieurs. Comment aurait-il pu laisser son projet pour l'Association des ingénieurs et techniciens de l'industrie minière dans sa variante première quand autour du futur édifice le boulevard commençait déjà à se dessiner en tant qu'axe central de la modernité bucarestoise [138] ?

Duiliu Marcu

En comparaison avec la production de ses confrères, celle de Duiliu Marcu se distingue par sa manière d'aborder l'expression nationale. Adepte d'une vision décantée de l'architecture, il propose une autre alternative au style national, qu'il appelle « néo-byzantin » ou « architecture roumaine de tradition ». Par cette démarche, Marcu comprend à la fois une expression qu'il juge « régionale » [139] et une exploration des sources à l'origine de l'art roumain. Dans les deux cas, l'architecte produit une formule « puriste » du style national, qu'il arrive à traduire tant dans la forme que dans la décoration. Cette formule, tout comme le « rationalisme » de Smarandescu, annoncera l'étape suivante de l'évolution du style.

Dans l'introduction à ses deux albums monographiques [140], Marcu dresse une évolution de sa carrière. Ainsi, il juge ses jeunes années (1912-1919) comme une période d'« académisme » et d'« architecture de tradition ». Il était familier avec le premier depuis sa formation à l'École des beaux-arts de Paris ; pour mieux comprendre la deuxième, il entreprend de nombreux voyages d'études aux monuments anciens roumains [141]. Entre 1920 et 1930, il continue « l'architecture de tradition » mais en l'interprétant et en s'inspirant du palais brancovan de Mogosoaia, des *cule* d'Olténie, des maisons paysannes, des monastères de sa région d'enfance comme ceux de Iasi, Baia, Risca, Agapia, Varatec, Neamt, Secu, Sihastria. Après 1930, il se concentre sur la thématique moderniste, pour laquelle il essaye de trouver des formes originales, roumaines. « Travaux de conception classique », « Travaux d'architecture roumaine de tradition » et « Travaux d'architecture roumaine moderne » : ces titulatures expriment assez clairement la position de Marcu envers les différents courants qui animent la scène architecturale roumaine dans la première moitié du siècle.

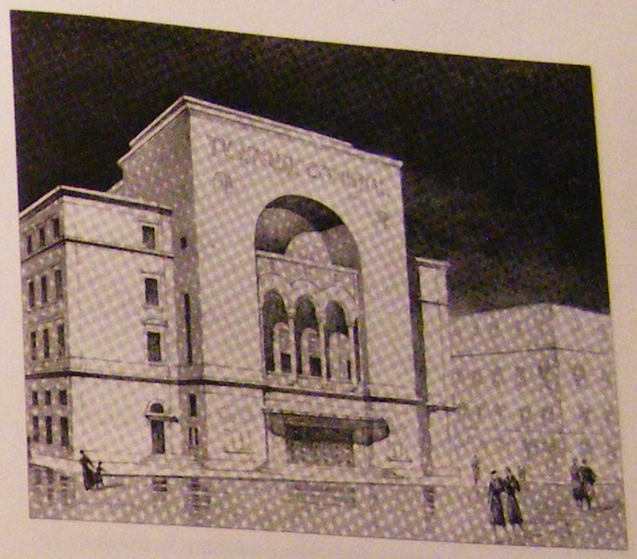
Dans son langage, « l'architecture de tradition » désigne le style national qu'il appelle aussi « style ecclésiastique ou néo-byzantin ». L'architecte opère un transfert dénominatif : il emploie l'étiquette de « néo-byzantin » pour la totalité du courant, tandis qu'elle s'applique particulièrement à sa démarche et notamment à la période 1920-1930. Effectivement, ses créations de la période de maturité sont empreintes d'un certain « byzantinisme » dans une approche qui distille formes et ornements. Marcu est un partisan de la sobriété, d'une expression architecturale concise et épurée. D'ailleurs, ce qu'il reproche à « l'architecture roumaine de tradition », c'est justement d'avoir dégénérée « dans une plastique lourde, avec des façades chargées d'ornements étrangers au frémissement de vie et à la modestie qui caractérisent l'architecture populaire roumaine ». Il se définit lui-même en

Ill. 180 :
Duiliu Marcu, villa (années 1920), Bucarest – boulevard Lascar Catargiu.

opposition avec cette architecture excessive : « Malgré mon grand penchant et habileté pour le dessin et malgré ma passion pour les ornements et décor, je suis devenu l'adepte de l'architecture simple, sans abondance d'ornements qui, par la justesse de ses proportions et par l'harmonie de sa plastique, offre au regard la plus haute satisfaction ».

De 1920 à 1930, Marcu réalise plusieurs œuvres dans l'esprit de la tradition : une habitation à Bucarest, boulevard Lascar-Catargiu (1922), l'École polytechnique de Timisoara (1922-1930), le théâtre d'État de Timisoara (1923-1927), le projet du crématorium Cenusa (« Cendres », 1924, Bucarest), le projet du palais de l'Académie roumaine (premier prix, 1927), plusieurs habitations à Resita, Anina, Bucuresti, Sinaia, le pavillon de la Roumanie à l'Exposition internationale de Barcelone (1929). Toute cette architecture est porteuse d'innovation : elle contient déjà en germe l'idée fondamentale de l'étape suivante du style national. C'est un renouveau qui s'exprime sur le plan formel, mais qui a ses racines dans une autre attitude envers la tradition. Marcu abandonne la vision historiciste et, à travers elle, l'histoire elle-même, afin de saisir l'essence de la tradition roumaine. Pourtant, le décollage n'est pas facile et l'architecte s'appuie encore sur les sources historiques, en raffinant longuement ses modèles. Le recours même à l'art byzantin se justifie dans la vision de l'architecte par son double caractère « essentiel » : parce qu'à l'origine de l'art roumain et grâce au hiératisme qui lui est propre.

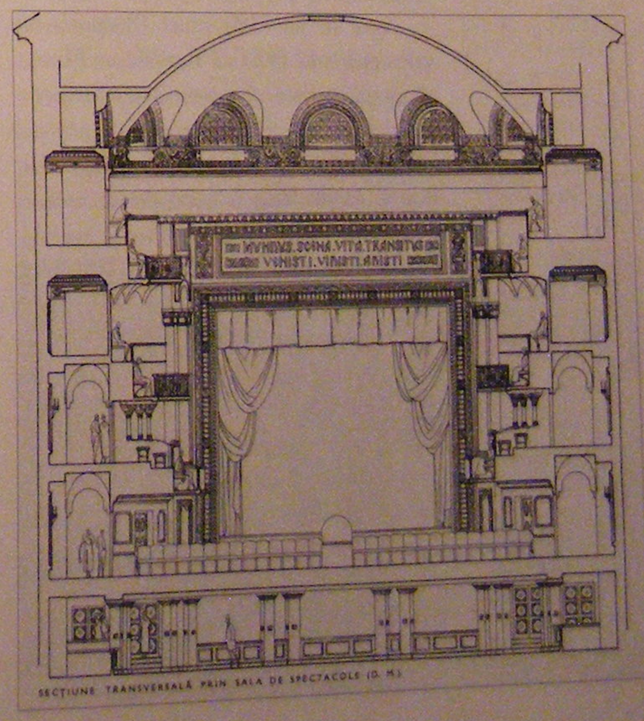
Les deux premières réalisations – la villa du boulevard Lascar-Catargiu et l'École polytechnique de Timisoara – sont les plus prolixes de toute la série, avec des formes plus enlevées et une décoration plus abondante. Les deux exploitent le contraste entre le parement en brique rouge et les ornements en pierre de taille, rappelant le fameux modèle de Mogosoaia. La villa, plus décorée, dégage une vision



néo-byzantine avec un certain goût italianisant [ill. 180], tandis que l'École polytechnique emprunte son caractère robuste à l'architecture d'Europe centrale (avec quelques échos de l'entourage de Wagner), si présente dans la région de Timisoara. D'ailleurs, cette influence centrale européenne se retrouve aussi dans le traitement des autres édifices que Marcu construit en Transylvanie, comme les habitations à Resita ou la villa d'Anina. Seul

Ill. 181 :
Duiliu Marcu, transformation de l'ancien théâtre (années 1920), Timisoara.

Ill. 182 :
Duiliu Marcu, transformation de l'ancien théâtre, Timisoara – salle du théâtre.



Ill. 183 :
Duiliu Marcu, pavillon roumain à l'exposition internationale de Barcelone de 1929.

le théâtre de Timisoara, réfection de l'ancien édifice de Helmer et Fellner, renonce à ce langage pour adopter le thème néo-byzantin. Marcu conserve l'épure du volume général de la façade, changeant la ligne horizontale de la composition par une dominante verticale, ainsi que le motif de la loggia centrale avec ses trois arcades [ill. 181]. Le résultat est saisissant par la puissance de la synthèse. L'intérieur multiplie les éléments d'inspiration byzantine, notamment le dôme de la salle qui rappelle les édifices circulaires byzantins, impression accentuée par la série de petites voussures de déchargement [ill. 182].

Avec le pavillon pour l'Exposition universelle de 1929 de Barcelone, Marcu change de registre : il renonce au néo-byzantin et choisit comme source l'art paysan [ill. 183]. Symboliquement, il s'inspire de la maison de Mogos, exposée au musée d'Art national de Bucarest : c'est la maison paysanne par excellence, celle qui, par sa qualité de pièce de musée, représente toute l'architecture paysanne roumaine. L'image de cet édifice sert doublement le discours de Marcu : non seulement elle est emblématique de l'esprit roumain mais sa composition est raffinée et pure, allant à la rencontre de la vision personnelle de l'architecte. La revue *L'Architecture* loue sa conception : « au rez-de-chaussée une galerie extérieure repose sur des colonnettes tellement fines, que tout le monument paraît reposer sur le vide » [142].

Couvrir le territoire

■ La section horizontale à travers la production du style national de cette époque comprend trois villes : Brasov (la grande ville d'une province annexée – la Transylvanie –, avec une certaine personnalité stylistique), Cîmpulung (la ville de province qui développe une forte expression régionaliste) et Sinaia (la petite ville, avec sa fonction particulière de villégiature). Ce choix relève d'une stratégie multiple, croisant les critères d'intérêt : la position géographique, la dimension des localités, leur fonction respective, l'influence du facteur local sur l'expression stylistique. Ce qui permettra de dépister les éventuelles formules régionalistes issues du croisement de tous ces facteurs.

Brasov

La ville de Brasov n'intègre la Roumanie qu'à l'occasion de la Grande Union de 1918. La prospère Kronstadt, d'après son nom allemand, importante communauté saxonne de Transylvanie, était déjà un centre influent de la roumanité. Ce qui explique les quelques manifestations architecturales qui essayèrent de promouvoir, avant l'union, une expression nationale, comme l'ensemble de l'église de l'Assomption ou l'ancien pensionnat du lycée Saguna.

Les formes de ce dernier, transformé aujourd'hui en école normale, évoquent fortement le style national de l'ancien Royaume : sachant que le lycée dépendait avant l'union de 1918 indirectement mais effectivement du ministère de l'Instruction Publique de Bucarest [143], cette ressemblance n'a rien de surprenant. En même temps, l'adoption de ce style est emblématique pour un tel édifice, d'autant plus que l'établissement jouait un rôle très important non seulement dans la ville mais aussi dans la région, en formant de nombreux intellectuels roumains de Transylvanie. Construit probablement vers 1912, sur un terrain de l'église Saint-Nicolae-Schei [144] (à remarquer le rôle du

tandem Église-École dans l'idéologie nationale), il affiche une maîtrise du vocabulaire, qui est l'écho de l'expérience accumulée par le style national dans le Royaume [ill. 184]. Outre ce langage commun de la production du style national, l'édifice a une particularité issue de la forte influence du milieu central européen : ainsi, le corps central est souligné par le parement en moellons, tandis que la rythmique des fenêtres géminées et les formes molles des arcs trilobés rappellent l'Art 1900. Cette particularité fera la spécificité du style national dans la région de Brasov – une manière d'accepter dans cette expression de l'idéologie nationale la présence d'autres modèles chers à la culture transylvaine, comme l'Art Nouveau, le Sezession, le Jugendstil, ainsi qu'une certaine robustesse commune au vernaculaire central européen.

Parmi des exemples appartenant clairement à ces courants, on trouve aussi des œuvres hybrides. Ainsi, les immeubles d'habitation des professeurs du lycée « Andrei Saguna » (1925-1928) et celui dans la propriété de l'église Saint-Nicolae-Schei [145] (1928-1930) combinent un Jugendstil tardif, chargé d'ornements néo-baroques, avec des éléments du style national (hautes toitures brisées, petite loggia ouverte sur colonnes) [ill. 185]. De son côté, l'ancien siège de la banque Marmorosch-Blank, signé par l'architecte Adrian Gabrielescu de Bucarest [146], propose un hybride Art déco avec des éléments « roumains », contre-plaqués, suffisamment stylisés pour s'intégrer dans la composition générale.

En dehors de ces « greffes » sur l'univers central européen, l'architecture de la ville offre aussi de nombreux exemples des applications très dogmatiques du style national. Les exemples « purs » sont assez rares, comme l'ancienne Chambre du commerce et de l'industrie (aujourd'hui bibliothèque municipale) avec sa composition à la manière de Toma T. Socolescu [ill. 186], ou les somptueuses résidences de la rue Nicolae-Iorga. La plupart de la

Ill. 184 :
Ancien pensionnat du lycée Andrei Saguna, Brasov.

production appartient à cette vision « hybride », qui se fait l'écho de la pluralité des sources culturelles, spécifique de Brasov : ville frontière entre les cultures occidentale et orientale où jadis les princes valaques cherchaient d'habiles orfèvres saxons pour commander des objets précieux, où les marchands déballaient de riches tissus orientaux. Dans l'architecture de la ville, le style national porte l'empreinte de tout cet héritage central européen qui lui confère une apparence plus posée, avec des plans plus larges, une robustesse bien affirmée, à la fois dans l'ensemble de la composition comme dans les détails.

À l'échelle de la ville, le style national s'impose de deux manières : d'une part, il prête son vocabulaire aux bâtiments publics – la Chambre du commerce et de l'industrie, le foyer d'apprentis, l'hôpital

Ill. 185 :
Immeuble pour les salariés du lycée Andrei Saguna (1925-1928), Brasov.

Ill. 186 : *Chambre de Commerce et Industrie, actuellement bibliothèque, Brasov.*

Mârzescu, le siège de la banque Marmorosch-Blank ou le Cercle militaire –, d'autre part, il devient le langage courant des nombreux lotissements importants. Ouvertes au cours des années 1920-1930, ces opérations urbaines étaient destinées aux résidences cossues des personnalités de la ville. Les lotissements des rues Bicazului et Tiberiu-Brediceanu (1924-1925) et celui de la très élégante rue Nicolae-Iorga (années 1930) représentent des exemples très éloquents, permettant d'observer la variété du style national, son inventivité et sa richesse décorative [ill. 187]. À ces deux exemples s'ajoutent d'autres, d'une étendue moindre, mais qui malgré la surface réduite affichent une variété et une qualité formelles exceptionnelles – c'est le cas du lotissement des rues Colonel Buzoianu et Lupeni et de celui des rues Dobrogeanu-Gherea et Pictor Pop, les deux situés au pied de la montagne, rehaussant ainsi le pittoresque de cette architecture sur fond de paysage sauvage.

Ill. 187 : *Lotissement, Brasov – rue Nicolae Iorga.*

Ionescu-Berechet et son Cimpulung natal

Le style national se distingue par son caractère particulièrement unitaire sur tout le territoire roumain : ainsi que son nom l'indique, il ne laisse pas de place aux régionalismes. L'exemple de Brasov est plus une adaptation au foisonnement culturel spécifique de la ville qu'une véritable expression régionale. Dans ce « monolithe » il y a pourtant quelques rares brèches dont la production de Dimitrie Ionescu-Berechet pour sa ville natale.

La ville de Cimpulung s'enorgueillit d'être le cœur d'une région au riche substrat historique et culturel. Située à environ cent cinquante kilomètres au nord-ouest de Bucarest, elle domine une zone collinaire renommée pour son art populaire. La typologie d'habitation la plus répandue est celle que les adeptes du style national considéraient, au début du style, comme le modèle vernaculaire par excellence : la maison surélevée, avec une longue galerie ouverte à l'étage, et un avant-corps marqué du large arc en demi-cercle de l'entrée à la cave [ill. 188]. C'est la typologie qui avait influencé Mincu dans sa villa Lahovary et, ensuite, beaucoup d'autres architectes dans leurs projets d'habitation.

Né à Cimpulung, Dimitrie Ionescu-Berechet fait des études dans sa ville natale et à Focsani (en Moldavie), pour entrer ensuite à l'École d'architecture de Bucarest, où il a comme professeurs Grigore Cerchez, Petre Antonescu et le plus jeune Duiliu Marcu. Très prolifique,

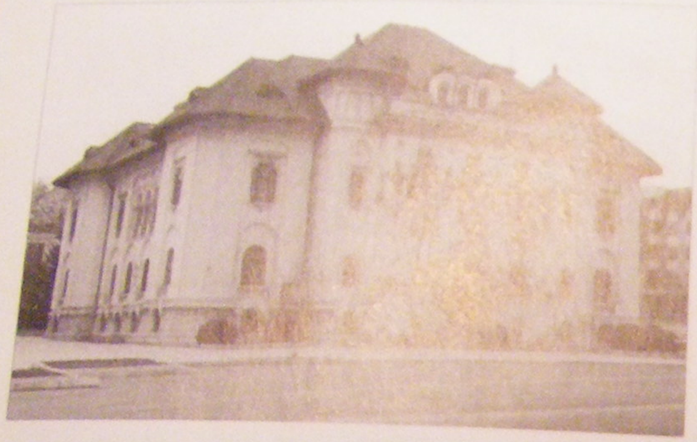
son œuvre compte surtout des habitations et des édifices religieux (il est d'ailleurs nommé en 1928 architecte en chef du Patriarcat roumain). À Cimpulung, il construit beaucoup, à la fois dans les secteurs privé et public, adoptant, en principe, une expression distincte pour chacun : il emploie les sources historiques pour les bâtiments publics, tandis que pour ses villas il s'inspire, jusqu'à la transposition littérale, de la création populaire. Les deux typologies, surtout la dernière, sont très présentes dans l'architecture locale, perpétuées par les maîtres maçons jusqu'au début du XXe siècle. La persistance de la tradition est si puissante – la ville de Cimpulung garde toujours un bon nombre de maisons anciennes avec leurs éléments spécifiques – que les œuvres locales bâties dans le style national se parent souvent de ce vocabulaire.

Ces architectures de style national nourries par la tradition locale constituent à la fois un précédent et un exemple pour le jeune Ionescu-Berechet. Sa démarche est préfigurée par la villa Anastase (1921), qui se range parmi ses premières œuvres [ill. 191]. En dépit d'une belle composition, bien maîtrisée, la villa dévoile le manque de maturité artistique de son auteur, qui mélange les sources et les registres. Sa façade principale s'inspire des grands exemples des résidences aristocratiques locales (qui, à leur tour, sont une transposition maçonnée de la typologie populaire), décalquant volumes et décoration spécifiques ; en revanche, une des façades latérales et la façade arrière exhibent une galerie sur arcades trilobées et fines colonnes en bois, directement empruntée de la version populaire. Non content de cet assortiment, l'architecte avait ajouté, en prime, une large baie gothicisante sur l'avant-corps central de la façade arrière. Par la division nette de la composition – en partie « officielle » inspirée des exemples nobles et partie « intimiste », nourrie par l'esprit populaire –, la villa annonce déjà la démarche ultérieure de Ionescu-Berechet. Il gardera, donc, les modèles « nobles » pour l'architecture publique : l'Athénée populaire ainsi que le lycée de filles appliquent scrupuleusement cette typologie (avec les modifications planimétriques nécessaires pour l'établissement scolaire) [ill. 189]. Si le vocabulaire de ces deux édifices est d'une grande pureté, au niveau du respect de la tradition et de l'absence de juxtaposition des sources, rarement rencontrée aux adeptes du style national, la préfecture (1934), en tant qu'édifice emblématique, renonce à cette vision régionale pour retrouver la synthèse nationale [ill. 190].

Ill. 188 : *Maison ancienne, Cimpulung – rue Matei Basarab.*

En revanche, aucune ambiguïté ou superposition des sources pour les résidences qu'il projette pour ses concitoyens. L'architecte met en évidence le vernaculaire local, proposant des compositions qui

Ill. 189 : *Dimitrie Ionescu-Berechet, l'ancien Athénée, Cimpulung.*



Ill. 190 : *Dimitrie Ionescu-Berechet, ancienne préfecture (1934), Cîmpulung.*

Ill. 191 : *Dimitrie Ionescu-Berechet, villa Anastase (1921), Cîmpulung – rue Negru Voda.*

Ill. 192 : *Dimitrie Ionescu-Berechet, maison Armeanu (1930), Cîmpulung – rue Negru Voda.*

exploitent uniquement cette source privilégiée. Le respect de Ionescu-Berechet envers l'architecture locale est tel que son interprétation est souvent minimale : le résultat est surprenant et les demeures semblent surgir directement du passé, telles les villas Olaru et Armeanu (1930) [ill. 192]. Les volumes sont purs et simples, les dimensions à une échelle humaine, tandis que la décoration est à la fois discrète et allègre.

En 1928, Ionescu-Berechet fait la preuve de ses compétences en matière d'architecture régionale, en restaurant une ancienne demeure, bâtie en 1735 [147], pour laquelle il obtient le prix du Salon officiel de la restauration [148]. L'intérêt que l'architecte a pour cette opération est symptomatique de son désir de forger une variante régionale du style national : non seulement il restitue l'aspect extérieur de ce bel ensemble résidentiel, mais à l'intérieur il s'ingénie à créer un décor approprié [149].

Il faut voir en Dimitrie Ionescu-Berechet un architecte sensible au génie des lieux. S'il a su recréer avec finesse l'ambiance de sa ville, il n'en a pas moins été réceptif à d'autres horizons. La plastique fruste, en moellon, des Saints-Empereurs de Constanta, qui rappelle la rudesse du paysage de Dobroudja, en témoigne. Mais l'architecte ne transformera pas cette sensibilité en profession de foi.

SINAIA, OU LA VILLÉGIATURE EN CLÉ NATIONALE

Le style national a connu un franc succès dans les villes de villégiature, particulièrement ouvertes aux formes pittoresques. De toutes ces villes, Sinaia représente un cas particulier : d'abord par sa spécificité (elle se constitue autour du château royal) et ensuite par la cohérence et la constance du langage national, car il faut bien noter que le pittoresque de l'architecture de villégiature est souvent traître et volage quant à l'idéologie.

Sinaia, petite ville voisine d'une grande vocation de villégiature, mérite un détour. Le voyage sera utile non seulement pour changer de l'air de Bucarest mais particulièrement pour découvrir la naissance d'une architecture typique pour villégiature en montagne.

Pour les Roumains, au moins pour ceux du « Royaume », la montagne occupe une place prééminente en matière de villégiature. Ils ont peu l'habitude de se déplacer pour se reposer ou pour se faire soigner dans des stations thermales ; quand ils voyagent, ils le font soit à des fins pratiques – affaires, instructions – soit pour faire montre de leurs moyens. À partir de la seconde moitié du XIXe siècle, les intellectuels sont les premiers à voyager à travers leur pays, pour découvrir les lieux légendaires de l'histoire ou pour admirer la beauté du paysage. À la même époque s'installe la mode des villégiatures et, au début du siècle suivant, l'habitude est prise d'aller dans des stations thermales ou « climatiques ». La montagne et les bains restent pendant une très longue période les destinations favorites des élites et de la classe moyenne, tandis que la mer n'attire qu'assez tardivement. Ainsi, l'architecture développée dans les sites de vacances à la montagne est non seulement plus abondante mais aussi plus éloquente par la durée de son évolution.

La décision du roi Carol Ier de faire construire son château dans ces magnifiques paysages n'a donc rien d'étonnant. Construite au pied de la montagne entre 1875-1880 par les architectes Wilhelm Doderer et Johannes Schultz, l'édifice mêle historicisme allemand et pittoresque romantique [ill. 193]. La famille royale veut fuir la chaleur poussiéreuse des étés bucarestois et la reine Elisabeta trouve une inspiration lyrique dans ces paysages qui lui rappellent singulièrement son Neuwied. Le prince Alexandru Ioan Cuza avait été attiré, lui aussi, par la beauté

Ill. 193 : *Wilhelm Doderer et Johannes Schultz, château de Peles (1875-1880), Sinaia.*

du paysage et la qualité de l'air, et projetait d'y installer une résidence d'été. Mais il n'eut pas eu le temps d'accomplir son désir qui, en revanche, a peut-être inspiré le choix de la future famille royale [150]. Le château Peles, nommé d'après le torrent qui coule à ses pieds, attire l'aristocratie roumaine qui ne tarde pas à se faire construire des villas dans le voisinage. La nouvelle bourgeoisie rejoint l'ancienne aristocratie et les hôtels s'ajoutent aux résidences luxueuses [151]. Du 10 mai [152] jusqu'à l'ouverture du parlement en novembre, Sinaia devient la ville la plus recherchée de tout le royaume, se transformant en un Versailles roumain [153].

« Pour les touristes, [Sinaia] c'est un centre d'excursions, atteste le bibliothécaire du roi Carol Ier, Léo Bachelin, en témoin privilégié ; sous le rapport pittoresque, c'est un élégant village de villas, tel qu'il n'y a pas deux en Europe. Et ces villas avec leurs frais jardins – celles-ci à terrasses balustrées, celles-là à pignons légers, les unes à tourelles élancées, les autres à galeries aériennes – ont surgi en cet endroit, à l'américaine, en moins de quinze ans, et cela grâce à l'initiative du Souverain ; car, sans le roi Charles, jamais pareille génération de bâtisses ne se fût produite dans cet évasement de vallée, qui serait encore la clairière déserte de jadis. Mais s'il a donné l'exemple, ses sujets l'ont suivi avec empressement. Aussi n'est-il guère de Roumains aisés qui n'aient tenu à l'honneur d'avoir leur villa à Sinaia [...] » [154].

Ill. 194 : *Ion Mincu, villa Robescu, Sinaia – rue Avram Iancu.*

L'histoire de la localité commence avant la construction du château royal. Le noyau de la ville actuelle est constitué par l'ancien hameau Izvorul (la Source), fondé vers la fin du XVIIIe siècle par les familles des « gardes » du monastère Sinaia (1690-1695) exonérés des charges [155]. En 1874, la commune change son nom en Sinaia, d'après le nom du monastère et, grâce à la construction de la route nationale (1847-1865) [156], commence à attirer des membres de l'élite bucarestoise à la recherche d'air frais. Apparemment, le site attire des gens en villégiature même avant 1821 [157]. À la sécularisation des possessions monastiques en 1863, les biens immobiliers du monastère de Sinaia passent sous la direction de l'administration des Hôpitaux civils qui fait bâtir le premier hôtel de Sinaia (1869-1871), pour les voyageurs en route vers les stations balnéaires de Transylvanie. Elle prend aussi la décision de constituer sur le mont Furnica une « station climatique d'altitude », viabilisant les terrains de 1870 à 1880. Dans la même période, deux autres hôtels sont élevés. Enfin, la construction de Peles commence le 10 août 1875.

À l'époque de la pose de la première pierre du château, la ville est en train de se définir. Très rapidement, elle deviendra « la localité estivale la plus élégante du pays », ainsi que le note un article de *L'Architecte* [158], véritable capitale du royaume pendant près de six mois. Et son architecture sera le miroir fidèle des goûts de la haute société roumaine de l'époque. Il est difficile de dire à quel moment le style national devient le vocabulaire de prédilection pour les villas, grandes et petites, de Sinaia. En tout cas, vers la fin du XIXe siècle, l'architecture de la ville est imprégnée par un fort penchant pittoresque, ainsi qu'en témoignent les descriptions de Bachelin qui suggère même que les propriétaires de ces « chalets coquets,

Ill. 195 : *Sinaia, vue générale.*

petits châteaux, fantaisistes bastides, rustiques maisonnettes » se sont inspirés du style du château Peles. Au rôle de modèle détenu par la résidence royale, il faut ajouter aussi celui du vernaculaire local, avec ses pittoresques structures et décorations en bois. Ce mélange d'architectures faisait s'écrier Mincu : « des villes entières ont surgi comme par miracle dans ce pays – prenez l'exemple de Sinaia – et au lieu de continuer une tradition, de réaliser une architecture originale, qui soit l'expression des coutumes, du climat, des nécessités et de nos sentiments, nous avons créé un rassemblement bizarre et hybride de modèles mal copiés de l'architecture de tous les climats, une architecture qui nous présente, dans la plus ridicule des juxtapositions, la soi-disant *maison de plaisance* des alentours de Paris, la maison flamande, des châteaux gothiques en miniatures et des villas du Sud de l'Italie » [159].

Cette architecture sera, petit à petit, supplantée par les traits, toujours pittoresques mais plus patriotiques, du style national, étoile montante d'une haute société cultivée. Mincu n'échappe pas d'y projeter une villa [ill. 194]. La résidence du général Robescu, aujourd'hui quelque peu transformée, est très simple – aucune décoration sur ses façades, jadis ornées que du lierre grimpant. L'attention repose sur l'articulation des volumes et le rapport intérieur/extérieur que mettent en évidence le *sacnasi* et la vaste terrasse. Oubliée pendant longtemps, cette villa, plutôt atypique dans la création du maître, est publiée par la première fois dans la revue *Arhitectura* de 1926 sous le titre « Une œuvre inconnue de I. Mincu » [160], ce qui explique le peu d'impact qu'elle a eu sur l'architecture de la ville [ill. 195].

Ill. 196 : *Hôtel Caraiman, Sinaia – construit en 1880, refait en 1924 par Jean Pompilian.*

Ill. 197 :
Toma T. Socolescu, hôtel de ville, Sinaia.

À grands traits, on peut déceler deux typologies du style national dans les villas de Sinaia : l'« urbain » et le « rustique ». Pour la première, la note est donnée par la production de Toma T. Socolescu, dont les villas présentent une forte continuation de langage avec ses œuvres citadines : la propriété C. I. Ionescu (1923), celle de Bran Al. Radovici (transformations, 1930), ou encore celle de Gr. Ivanceanu (1933 volume). Sa composition pour la mairie locale reflète encore plus ce manque d'intérêt pour l'adaptation au paysage et au climat [ill. 197]. Dans la même ligne s'inscrit la « restauration » de l'hôtel Caraiman par Ion Pompiliu (1924), qui donne une apparence véritablement « roumaine », pour citer les louanges de T. T. Socolescu [161], à cet établissement construit vers 1880 [ill. 196].

Mais l'image la plus typique est celle d'un style national conçu spécialement pour la villégiature à la montagne : une esthétique qui mise abondamment sur l'emploi des tourelles avec des toitures pointues, sur la multiplication d'espaces de transition ouverts vers la nature (véranda, terrasse, balcon, loggia), sur une décoration un brin rustique avec le bois sculpté des balustrades ou colonnes, mais aussi sur l'alternance des matériaux, soulignant presque toujours le rez-de-chaussée avec un ouvrage en moellon. C'est la ligne qu'embrasse Paul Smarandescu dès ses premières réalisations (villas Smarandescu-Savulescu, 1915-1916, Pictorian-Besleageanu, 1915, Sevastia-Andrei Noica, 1924) [ill. 198]. Son style séduit les clients et fait des émules parmi les architectes et pour cause : pendant une certaine période Smarandescu est architecte de la ville [162]. Cette tâche peut justifier une certaine esthétique que partagent de nombreuses villas à Sinaia [ill. 199].

Le paysage est complété par les inévitables réalisations dans le style « chalet » (villa Gr. Iunian à Cumpatu, par Statie Balosin), et aussi par des contaminations avec un vernaculaire interprété dans sa vision moderniste (villa rue Furnica ; propriété Calimtzachis transformée par Alexandru Zamfiropol en 1938). Le vrai modernisme s'insinue à Sinaia avec les œuvres de Duiliu Marcu : entre ses réalisations plus traditionnelles, comme les petits transformateurs électriques de Busteni et Sinaia (1923-1926) [ill. 200] ou la villa Busila à Sinaia (1930), et ses projets très modernes, comme la villa Olga Stefanescu à Cumpatu (1934) ou la gare royale de Sinaia (1936), le trait d'union est

Ill. 198 :
Paul Smarandescu, villa, Sinaia – rue Sincai.

le moellon utilisé comme matériau distinctif de cette architecture de villégiature.

Peut-on considérer que cette version du style national, qui évoque les vacances à la montagne, est une architecture régionaliste ? Ces traits spécifiques ne sont-ils pas plus le résultat d'un caractère plus détendu, plus pittoresque ? Malgré les quelques références directes à la résidence collinaire typique, l'architecture de Sinaia, mais aussi celle de Busteni et Predeal, les deux autres stations de la vallée de Prahova, correspond peu à une authentique démarche régionaliste. Elle est surtout une transposition du style national, plus désinhibée, et la pluralité de ses formes concorde avec les multiples facettes et le foisonnement des sources que le style national affiche tout au long de son évolution. Mais c'est aussi une architecture de la pierre et du bois, s'érigeant dans un style qui devient synonyme de l'architecture de montagne. Ainsi prend forme un pseudo régionalisme – on invente une variante locale du style national adaptée au contexte géographique mais sans véritables racines dans la tradition vernaculaire.

ÉCRIRE L'ARCHITECTURE
LE TRIOMPHE QUI CACHE LE MARASME

L'idéologie nationale sort revigorée de la guerre qui avait apporté aux Roumains l'accomplissement de leurs aspirations. La problématique nationale tient la vedette dans les articles des publications du début des années 1920 ; elle se décline dans des sujets variés, dont le dénominateur commun est constitué par les débats centrés sur l'importance de l'unification spirituelle et sur la définition de l'âme nationale.

Dans les revues d'art et d'architecture, on se penche sur l'art national sans revendications ni émoi. Apparemment, c'est un temps de tranquillité et de confiance durant lequel l'idéologie nationale s'épanouit. Cependant l'équilibre va se révéler de courte durée car il ne dépassera pas la fin de la décennie.

Ill. 199 :
Statie Ciortan, villa de l'architecte (1920), Sinaia – rue Brătianu.

Ill. 200 :
Duiliu Marcu, transformateur (1923-1926), Sinaia.

Dans la catégorie des revues d'art, se distingue *Artele Frumoase*, publication dirigée par deux architectes, Ion D. Traianescu et Statie Ciortan. Son objectif principal, promouvoir un art national, fruit de la collaboration de tous les arts dans un « ensemble harmonique », la rapproche des anciennes *Analele Arhitecturei* et *Literatura si Arta Româna*, ainsi que de la plus récente, mais très éphémère, *Arta si Frumosul*. Avec ses deux directeurs propriétaires, des défendeurs fervents du style national, la revue ne pouvait pas faillir à sa promesse. Porte-parole de la doctrine de Mincu (ses deux directeurs sont membres du cercle « Ion Mincu »), telle qu'il la professait dans ses classes à l'École d'architecture de Bucarest, le but de la revue est de transmettre ces enseignements aux générations futures. L'en-tête décoratif de la revue est emblématique du culte voué au père du style national : il reproduit la composition que Mincu avait dessinée pour la page de garde de la *Literatura si arta româna*. L'héritage du maître ne pouvait être qu'entre de bonnes mains avec les collaborateurs d'*Artele Frumoase*, la plupart des figures importantes dans l'évolution du style national : Stefan Burcus, Florea Stanculescu, Dimitrie Hîrjeu, Statie Balosin, Ioan D. Enescu, Gheorghe Simotta, Simion Vasilescu.

Publié dans ses pages, « Le style roumain » signé par Ion. D. Traianescu se veut un texte charnière pour l'évolution du style national, dont il couvre toute l'expérience passée pour montrer les voies à suivre dans l'avenir [163]. Tout en faisant l'éloge des réalisations du mouvement, qu'il comprend comme une véritable continuation de l'art ancien roumain, l'architecte dénonce la pratique des « emprunts » des « citations » et du « contre-placage ». La récurrence de cet avertissement, que les adeptes du style national avaient déjà clairement formulé depuis l'époque d'*Analele Arhitecturei*, montre combien ils étaient inquiets au sujet du pastiche et de la vision éclectique, fréquemment utilisés dans la production du style. Ils avaient d'ailleurs raison de voir dans cette pratique un vrai danger pour l'évolution du style, car elle sera de fait à l'origine de son déclin ultérieur. Mais en 1922, date à laquelle il écrit cet article, Traianescu est confiant dans l'avenir de l'architecture nationale, considérant le pastiche et l'éclectisme comme une faute de jeunesse. Les élans nationalistes engendrés par la création de la Grande Roumanie permettaient tous les espoirs : « [aux réflexions pessimistes] nous opposons l'inébranlable foi que le style national, maintenant seulement à son début, parcourra à pas rapides toutes les phases de son développement pour atteindre son apogée, digne de sa riche et vigoureuse source ». Rhétorique qui sert des fins éthiques, car pour Traianescu architecture et morale sont intimement liées : tout bon Roumain se doit d'habiter dans une maison qui ressemble à celle de ses ancêtres, ainsi il contribuera à forger un caractère national aux villes de sa patrie. « Et l'étranger qui nous visitera saura qu'il se trouve dans un pays conscient de son passé et soucieux de son avenir ».

Dans le même numéro, Florea Stanculescu traite aussi de l'imitation facile [164]. Sa position est en principe la même : on ne construit pas du style national avec quelques éléments d'art roumain ancien. Mais pour qui sait lire derrière les lignes, la conclusion est toute autre : le temps où la valeur du style national s'évaluait en fonction du nombre des œuvres était révolu, mieux vaut ne rien construire que mal construire. Et Stanculescu indique le chemin à suivre : faire du style national, c'est avant tout comprendre son pays, ses paysages, comprendre le langage des paysans traduit en formes plastiques. Cette pensée est porteuse du germe du renouvellement ; la nouvelle expression du style national se dirigera, quelques années plus tard, vers la direction de la compréhension de l'âme ethnique.

La publication la plus importante de la période sera la seule revue spécialisée, *Arhitectura*, dont la nouvelle série réussira à se forger un profil assez cohérent [165]. Le début est assez modeste, mais derrière cette apparence peu convaincante, on entrevoit la matérialisation du profil spécifique de la revue. *Arhitectura* sera surtout une publication professionnelle, accordant le plus de place aux projets, aux concours et à des questions liées au métier. Le penchant de jadis pour les études théoriques sera remplacé par ce côté pragmatique. Non seulement la revue publiera moins d'articles sur le style national et la nécessité de créer dans le goût roumain, mais elle fera aussi de la place aux projets autres que ceux du style national. Cette attitude démontre deux choses : d'abord, l'affirmation du style national qui n'a pas besoin d'articles dithyrambiques pour exister ; ensuite, que la revue exprime sa volonté d'être la tribune de *tous* les architectes roumains. La revue évolue depuis ses premiers numéros doctrinaires et engagés vers le recueil d'images, qui constitue, surtout à partir de 1924, l'axe central de la publication.

Pourtant, la lutte idéologique devra reprendre sous la menace du net succès de l'architecture moderniste. L'année 1933 est celle de la brèche : pendant que Ion D. Traianescu s'affaire devant les courants modernistes qu'il dénigre dans des phrases vitupérantes [166], Arta Cerchez annonce la création d'une nouvelle architecture désignant ainsi le renouvellement du style national [167]. Toutefois, le numéro est résolument ouvert à d'autres tendances dans l'architecture roumaine auxquelles il fait une place généreuse dans ses pages d'illustrations. Le monopole du style national est rompu.

Le style national : un discours révolu

La période d'incontestable succès du style national porte en elle les germes de la défaite. Deux facteurs sont responsables de ce processus latent : la plupart de ses coryphées sont non seulement des épigones prolixes dans la démarche et affaiblis dans les convictions, mais aussi des doctrinaires aux vues réactionnaires. Figé dans son attitude archéologique, péchant par passéisme et incapacité à comprendre la tradition autrement qu'en un *corpus* de citations célèbres, le style national est sur le bord du précipice et son aveuglement face à la modernité le pousse à y tomber.

À la fin de la troisième décennie, les publications vont se faire l'écho du dérapage du style national.

En 1927, G. M. Cantacuzino signe un article dans la revue française *L'Architecture* intitulé « L'Architecture roumaine d'aujourd'hui » : « C'est à peine, il y a une vingtaine d'années, que certains architectes, frappés par la beauté de l'ancienne architecture tentèrent de la réadapter à la vie nouvelle. [...] Les architectes roumains ne reculèrent pas devant les difficultés de cette tentative, convaincus qu'ils étaient de donner à l'architecture roumaine une expression nationale [...]. La première difficulté qui se présenta au promoteur de cette renaissance des anciennes formes, fut le changement d'échelle. [...] Pour résoudre ce premier problème, on remonta instinctivement aux sources et les yeux se portèrent sur Byzance. [...] Byzance immense et diffuse est un domaine où l'on se perd facilement. On peut y puiser toutes les richesses et aussi toutes les erreurs. C'est ce que l'on fit. Si l'influence des éléments byzantins permit aux architectes de monumentaliser les anciennes formes, cela les mit sur la piste des profusions décoratives qui encombrent aujourd'hui une partie de la jeune architecture, profusion qui risque de l'étouffer » [168].

Une étude parue en 1929 dans *Analele Dobrogei* (*Annales de Dobroudja*) diagnostique le même mal du style national [169]. Son auteur, l'architecte Gheorghe Bratescu, s'appuie sur les volumes d'*Éléments et théorie de l'architecture* de

façades envahies de moulages en stuc ou en ciment, des ensembles dépourvus d'unité et composés de façon barbare d'ajustements de balcons, terrasses, bow-windows et tourelles, des silhouettes sans âges et sans caractère, soulignées seulement par des accidents et par une fantaisie désordonnée, voilà à peu près tout ce qui caractérise le "style national" de nos salons officiels » [170]. Busuioceanu pose également la question de l'adéquation, qui préoccupait déjà les adeptes du style national: comment faire pour transposer, sans les trahir, les modèles d'un héritage traditionnel dans l'architecture moderne. « Comment pourrons-nous construire avec des éléments traditionnels un palais municipal, un ministère, une fabrique, une gare, un local académique ou une place monumentale quand nous n'allons trouver rien de similaire dans le passé architectonique de notre peuple? », s'interroge-t-il, comme beaucoup des architectes de l'époque. Sa réponse est nette: « [...] les formes que l'architecte d'aujourd'hui est appelé à réaliser en béton, acier ou verre, ne peuvent pas reproduire ce que l'architecte d'antan avait bâti en pierre, brique ou bois. La logique même des matériaux crée la logique du style, qui demande à être repensé jusqu'à ses formes les plus élémentaires. Un art avec un fort caractère moderne d'industrialisation et de simplification confortable tend à remplacer les styles pittoresques et académiques que la vie actuelle ne rend pas nécessaires ».

« Pittoresque » et « académique », telles sont les deux épithètes qui rendent le style national roumain désuet et réactionnaire dans la nouvelle perspective de l'architecture. S'il ne peut pas nier le premier, qui a fait sa fortune depuis ses débuts, le deuxième résonne comme une injure pour ce style né de l'opposition à l'académisme. Confronté au modernisme qui impose de plus en plus ses formes et sa pensée, mais aussi atteint par un déclin évident, le style national est-il sur le point de disparaître? En dépit de leurs critiques virulentes, aucun des articles cités plus haut ne prédit sa fin: ils dénoncent le caractère révolu de son discours et prêchent, tous les trois, son renouvellement. Il est d'ailleurs symptomatique que tous ces textes font référence dans leur titre à « l'architecture roumaine d'aujourd'hui » (« nouvelle », nuance Bratescu), syntagme qui a la valeur d'une mise en question.

Quelle est donc la solution pour ce style dans l'impasse? Des signes clairs de renouveau étaient déjà apparus dans la création de quelques architectes. La quatrième décennie apportera des réponses concrètes à cette question.

Notes

1. Marin C. Stanescu, « România mare – visul românilor americani », in *Magazin istoric*, mars 2001, p. 45-48.
2. Voir S. Alexandrescu, *op. cit.*, p. 53.
3. Francisco Veiga, *Istoria Garzii de Fier 1919-1941. Mistica ultranationalismului*, Bucuresti, Humanitas, 1995, p. 20.
4. S. Alexandrescu, *op. cit.*, p. 59.
5. Voir Irina Livezeanu, *Cultura si nationalism in Romania Mare 1918-1930*, Bucuresti, Humanitas, 1998, p. 84.
6. Constantin Lungu, *L'Exposition générale et la Foire d'échantillons de Chisinau. Une importante manifestation et une fête nationale*, s. l., s. d.
7. Nicolae Batzaria, « Luna Bucurestilor », dans *Albumul Lunei Bucurestilor 9 mai-9 iunie 1936, publicatiune oficiala a primariei municipiului Bucuresti*, Bucuresti, s. d. [catalogue], p. 118-121, p. 120-121.
8. S. Alexandrescu, *op. cit.*, p. 68.
9. Archives Smarandescu, fonds Saint-Georges P CIX/10 (Bibliothèque nationale roumaine).
10. Voir J.-Cl. Vigato, *op. cit.*, p. 10.
11. I. D. Enescu, « Arhitectura si economia nationala », in *Arhitectura*, 1934, p. 17-18.
12. I. D. Traianescu, « Arhitectura noastra de azi », in *Artele Frumoase*, 1923, p. 173-179, p. 174.
13. F. L., « L'Industrie du bâtiment en Roumanie », in *La Construction moderne*, 9 décembre 1923, p. 109-114, p. 111.
14. Le Corbusier, *Le Voyage d'Orient*, Paris, Forces Vives, 1966, p. 50.
15. Le béton avait été utilisé déjà pour le Buffet et l'École centrale de Mincu, le ministère des Travaux publics de Petre Antonescu, l'École d'architecture de Grigore Cerchez, etc. Voir E. Prager, *op. cit.*, p. 53.
16. V., « Monumentul Avântul Tarii din Constanta », in *Arta si Frumosul*, première année, 1916, p. 19-22.
17. « 1916-1919 », in *Arhitectura*, 1919, p. 91-93, p. 92.
18. T., « O ruina », in *Arta si Orasul*, 1925, n° 2.
19. I. D. Traianescu, « Mausoleul de la Marasesti », in *Artele Frumoase*, 1922, n° 5, p. 57-59.
20. D. Le Couédic, « Sav-Heol. Bretagne et Europe centrale », in *Monuments Historiques*, 1993, n° 189, p. 31-37; p. 33. Voir aussi *A Golden Age*, p. 74-75.
21. Il est intéressant de remarquer que l'auteur de l'édifice est retenu à la suite d'un concours auquel participent aussi des architectes du royaume roumain. Le gagnant est un architecte hongrois, Iosif Konner; la peinture est réalisée par le Roumain O. Smigelschi. Voir Augustin Ioan, « Bizant dupa Bizant dupa Bizant. Un secol de arhitectura de cult nationala », étude à paraître dans le volume *Aspirations nationales*, Bucuresti, Simetria, p. 5.
22. Alexandru Moraru, *Catedrala arhiepiscopiei ortodoxe a Vadului, Feleacului si Clujului*, Cluj-Napoca, 1998, Editura Arhidiecezana, p. 120.
23. Roi Carol II, *Insemnari zilnice. 1937-1951*, vol. I, Bucuresti, Scripta, 1995, p. 153.
24. L'historien se trompe: l'église princière de Tirgoviste a été construite sur commande du prince Petru Cercel (1585).
25. Victor Stephanescu, « Biserica încoronarii suveranilor din Alba-Iulia », in *Artele Frumoase*, première année, 1922, n° 10-11, p. 145-147.
26. Le texte en question concernait les mairies. Voir Ch. Letrosne, *Murs et toits pour les pays de chez nous*, Paris, Dan. Niestlé, vol. I, 1923, p. 25.
27. « Primul congres al arhitectilor din toata tara », in *Arhitectura*, 1916, n° 2, p. 71-76.
28. Voir pour les détails notre article « The Imagery of Power: The Projects for Bucharest City Hall », in *Centropa*, septembre 2002, vol. 2, n° 3, p. 202-211.
29. Monographie de Mincu par S. Vasilescu (Bibliothèque de l'Académie roumaine, mss. 932).
30. Il bénéficiait en outre du soutien de son beau-frère, secrétaire général des Affaires

étrangères. Al. Tzigara-Samurcas insinue que cette relation de famille a beaucoup joué en faveur d'Antonescu (*Memorii*, vol. II, p. 34).

31. S. Cotifide, « Pietele Bucurestilor », in *Arta si Orasul*, 1925, n° 3. L'article consacré à ce sujet dans la revue *Arhitectura* (« Concursul pentru palatul primariei orasului Bucuresti », 1926, p. 43-76) publie seize projets, mentionnant qu'ils ne représentent pas l'intégralité.
32. Vitruvius al XX-lea, « Actualitatea. Palatul Comuna : halimaua concursului », in *Arta si Orasul*, 1925, n° 2.
33. « Concursul pentru palatul primariei orasului Bucuresti ».
34. Voir « Actualitatea. Concursul Primariei », in *Arta si Orasul*, 1925, n° 4 et n° 5.
35. Voir dans ce sens Marcel Iancu, « Concursul Palatului Comunal », in *Miscarea Literara*, n° 12/II, le 31 janvier 1925 et n° 13/II, le 7 février 1925.
36. S. Cotifide, « Pietele Bucurestilor ».
37. M. Iancu, « Concursul Palatului Comunal », n° 13.
38. *Idem*.
39. Après avoir brillamment terminé ses études au lycée à Turnu-Severin, Ciortan s'inscrit à la faculté des Sciences de Bucarest où il est repéré par Ermil Pangrati. Ce dernier, découvrant ses aptitudes pour le dessin, l'encourage à suivre l'École d'architecture. Il obtiendra son diplôme en 1904. Voir le nécrologue de l'architecte, *Buletinul Corpului Arhitectilor din România*, VIIIe année, 1940, p. 61.
40. Perceptions fiscales : à Bucarest, str. Barbu Vacarescu, str. Bateriilor, soseaua Giulesti (plan identique Calea 13 Septembrie), str. Londra, calea Mosilor, str. Popa Tatu, str. Vladoianu (plan identique boulevard Ferdinand et str. Ciresi). Administrations Financières : à Ploiesti, Cîmpulung, Bacau (plan identique pour le secteur Jaune à Bucarest et Pitesti), Buzau (identique Tirgoviste), Bucarest (secteur Vert, secteur Bleu), Giurgiu.
41. Voir Ministerul Muncii – *Bucuresti iunie-iulie 1939 – Expozitia Internationala « Munca si Voie Buna ». Calauza*, Bucuresti, atelierele Luceafarul, s. d., p. 105.
42. Il abrite aujourd'hui la faculté de Géographie et de Géophysique.
43. Il n'est pas dépourvu d'un certain intérêt de noter que son diplôme d'architecture avait comme sujet « Une école des beaux-arts ». C'est, peut-être, ce sujet qui décide sa nomination au Service technique du ministère de l'Instruction publique, car elle ne se marie avec le neveu de l'ancien ministre Spiru Haret qu'en 1928 (date fournie par Radu Sp. Haret, « Virginia Sp. Haret [Andreescu]. Prima arhitecta care a activat in România », in *Arhitectura*, 1976, n° 5, p. 33-41, p. 33).
44. Fonds 3420/1965, Bibliothèque de l'Académie roumaine. Les projets type portent sur des écoles primaires, qui apparemment ont été diffusés dans les Inspections départementales du ministère mais qui n'ont jamais été mis en œuvre. Son fils prétend que les projets type de Virginia Haret ont servi à la construction des écoles primaires, Radu Sp. Haret, *op. cit.*, p. 34.
45. Radu Sp. Haret, *op. cit.*, p. 54.
46. Repris en 1934, les travaux s'arrêtent à nouveau en 1937 et ne reprennent qu'en 1940, voir N. Ghika-Budesti, « Muzeul de arta româneasca din Bucuresti », in *Arhitectura*, 1941, n° 2, p. 6-12. Le musée sera inauguré seulement en 1943, voir Al. Tzigara-Samurcas, *Memorii*, vol. II, p. 265.
47. Voir George Matei Cantacuzino, *Izvoare si popasuri*, Bucuresti, Ed. Eminescu, 1977, p. 196-199, et aussi Radu Popa, *Mogosoaia*, Bucuresti, Meridiane, 1967.
48. Voir Radu Patrulius, « George Matei Cantacuzino, 1899-1960 », in *Arhitectura*, 1975, n° 4, p. 57-62, n° 5, p. 53-60 ; et aussi la préface signée par Serban Cantacuzino pour : Luminita Machedon, Ernie Scoffham, *Romanian Modernism. The Architecture of Bucharest, 1920-1940*, London-Cambridge Massachusetts, MIT Press, 1999, p. XVII.
49. G. M. Cantacuzino, « Mogosoaia » (*Arcade, firide si lespezi*, Bucuresti, Cartea Românească, 1932), in *Izvoare si popasuri*, p. 198.
50. « Mogosoaia », conférence diffusée à la radio, dans le cadre de l'émission « L'Université radio », le cycle « Les Châteaux roumains », 11 mai 1942. G. M. Cantacuzino, *Izvoare si popasuri*, p. 412.
51. *Idem*, p. 198.
52. Texte cité par Serban Cantacuzino dans la préface de L. Machedon, E. Scoffham, *op. cit.*, p. XVII.
53. N. Ghika-Budesti, « Muzeul de arta românească din Bucuresti », p. 11.
54. Finalement, dans la version définitive, faute d'argent, le complexe se réduira aux édifices autour de la première cour.
55. Il projette l'utilisation de la céramique vernissée verte pour les façades mais faute d'artisans capables de lui fournir les pièces demandées, il renonce finalement à son idée (« Muzeul de arta românească din Bucuresti », p. 11).

56. F. L., « L'Industrie du bâtiment en Roumanie », p. 110-111.
57. N. Lascu, *Legislatie si dezvoltare urbana*, p. 118.
58. Cincinat Sfintescu sera la figure centrale de l'urbanisme roumain de l'entre-deux-guerres. Il avait suivi les cours de l'École des Ponts et Chaussées et il a été le premier roumain à bénéficier de la bourse sur deux ans accordée par l'Académie roumaine pour la spécialisation en Allemagne dans le domaine de « l'édilité publique ». En Allemagne, Sfintescu fréquente l'École de Charlottenbourg, à l'époque la plus réputée en matière d'urbanisme. *Idem*, p. 77.
59. F. L., « L'Industrie du bâtiment en Roumanie », p. 111.
60. L. Machedon et E. Scoffham, *op. cit.*, p. 87.
61. Voir L. Machedon et E. Scoffham, *op. cit.*, p. 104 et N. Lascu, *Legislatie si dezvoltare urbana*, p. 226-227, p. 231, p. 235.
62. C. Sfintescu, *Pentru Bucuresti. Noi studii urbanistice*, Bucuresti, 1932, p. 44.
63. « La lucru », in *Artele Frumoase*, 1922, n° 1, p. 1-2.
64. Il est fort possible que les auteurs de l'éditorial soient les directeurs de la publication, les architectes I. D. Traianescu et St. Ciortan.
65. I.T. Vladimir, « Arta decorativa moderna ».
66. I. D. Traianescu, « Arhitectura noastra de azi », in *Artele Frumoase*, 1923, n° 1, p. 173-179, p. 174.
67. Voir Fl. Stanculescu, « Tribuna libera », in *Arhitectura*, 1919, p. 105-106, p. 106.
68. Le peintre Sabin Popp avait reçu la commande de la part de Mme Maruca Cantacuzino de décorer son salon avec une série des fresques copiées d'après les anciennes églises des grandes familles de boyards Baleanu et Cantacuzino. Voir Ioana Vlasiu, *Anii '20. Traditia si pictura românească*, Bucuresti, Editura Meridiane, 2000, p.
69. Voir N. Lascu, *Legislatie si dezvoltare urbana*, p. 118-119.
70. Parmi ces institutions, le plus actif est le ministère des Finances, qui avait fait construire des logements tant dans la capitale que dans les autres villes (Predeal, Chimes Palanca, Iasi, Mangalia, Paius, Prisacani, Mamornita, Constanta). St. Ciortan, « Locuinte pentru functionarii Ministerului de Finante », in *Urbanismul*, IIe année de la nouvelle série, 1933, n° 1-2, p. 1-8.
71. Le « type populaire » ne devaient pas dépasser « trois pièces habitables, cuisine, réserve, salle de bain, cave, grenier, magasin à matières à chauffer », tandis que celui « économique » comprenait au plus cinq pièces habitables plus les dépendances. *Idem*, p. 120.
72. C. Sfintescu *Congresul international pentru locuinte si amenajarea oraselor* [Rome-Milan, septembre 1929], Bucuresti, Tipografia Ion C. Vacarescu, 1929, p. 26-27, p. 30-31.
73. I. D. Traianescu, « Locuinte economice in capitala », in *Arhitectura*, 1924, p. 23-27, p. 25, et aussi C. Sfintescu, « Societatea comunala de locuinte ieftine si realizarile ei », in *Urbanismul*, IIe année de la nouvelle série, 1933, n° 5-6, p. 269-288, p. 280.
74. Societatea comunala pentru construirea locuintelor ieftine din Bucuresti, *Lamuriri pentru doritorii de a cumpara locuinte eftine individuale sau apartamente în case colective*, Bucuresti, 1931.
75. C. Sfintescu, « Societatea comunala de locuinte ieftine si realizarile ei », p. 280.
76. *Idem*, p. 278-279.
77. Dossier 207/1927, Service technique des Archives de la ville de Bucarest.
78. C. Sfintescu, « Societatea comunala de locuinte ieftine si realizarile ei », p. 282.
79. En dehors de l'activité de coordination du bureau, on lui doit des projets dans plusieurs quartiers – Filantropia, Tei, CAM, Dudesti. Voir son texte dactilographié du 5 février 194, gardé dans la liasse avec plusieurs biographies d'architectes roumains, Bibliothèque de l'Académie roumaine, section manuscrits, Mss. 932.
80. Signalons, comme une exception dans le cadre du lotissement de Vatra Luminoasa réalisé en 1933-1942 par les architectes I. Hanciu, H. Georgescu et H. Creanga, les projets de ce dernier, de facture cubiste.
81. Voir le courrier adressé à P. Smarandescu par la Caisse du travail de la Société nationale des chemins de fer, archives de l'architecte, P CLVI/13, fonds Saint-Georges (Bibliothèque nationale roumaine).
82. Parmi les dessins des archives Smarandescu du fonds Saint-Georges, on trouve une esquisse d'habitation ouvrière qui n'est ni datée ni signée et un « plan d'ensemble », titré « maisons ouvrières » et daté du 19 mars 1920. Comme le courrier de la Caisse du travail n'est pas daté, cette indication n'est pas décisive ; pourtant, le plan d'ensemble, avec la planimétrie du logement collectif et des maisons jumelées semble indiquer qu'il s'agit de ce projet (CCCXXXV/2).
83. Courrier du 1er février 1921, archives Smarandescu (P CLVI/13), fonds Saint-Georges (Bibliothèque nationale roumaine).
84. Les plans en question n'ont pas été conservés. De plus, la Caisse du travail de la Société

des chemins de fer n'ont pas choisi Smarandescu pour ce projet (qui figure dans son album monographique au titre de projet non exécuté, p. x).

85. « Hotel pentru lucratori », in *Arhitectura*, 1920, p. 10-13, p. 10.
86. St. Ciortan, « Locuinte pentru functionarii Ministerului de Finante », p. 3.
87. *Idem*, p. 4.
88. Pour les pièces réservées aux fonctionnaires célibataires sont prévus en plus tout le mobilier et la lingerie de lit, pour assurer l'uniformité des logements en dépit des changements de locataires. *Idem ante*.
89. Stanculescu projette au total huit immeubles à appartements (ving-sept appartements, suivant plusieurs typologies). Fl. Stanculescu, « Apartamente gemene », in *Caminul*, 1928, n° 3, p. 8-9.
90. G. G. Billek, *Locuinte eftine. Calauza proprietarilor si improprietaritilor la orase*, s. l., s. d. [1924?-1925?]
91. D. C. Ollanescu, *op. cit.*, p. 99-100. Le domaine comprenait douze propriétés, anciennement affermées par l'État.
92. *Idem*, p. 108-109. Voir aussi *Administratia Domeniului Coroanei la Expozitia Generala Româna din Bucuresti 1906*, Bucuresti, Institutul De Arte Grafice « Carol Göbl », 1906 [catalogue], p. 10.
93. *Administratia Domeniului Coroanei*, p. 8.
94. « Domeniul Coroanei si constructiunea caselor taranesti », in *Analele Arhitecturei*, 1890, n° 2, p. 35-36.
95. *Idem*, p. 35.
96. Expozitiunea Societatii Agrare a Marilor Proprietari, p. 28-29.
97. Préface de N. Lascu à Florea Stanculescu, *Contributii la afirmarea arhitecturii românesti*, Bucuresti, Editura Tehnica, 1987, p. 3.
98. I. Bulei, *Atunci cînd veacul*, p. 99.
99. Conformément à la statistique de 1905 de Leonida Colescu. Voir I. Bulei, *Atunci cînd veacul*, p. 100.
100. Z. Ornea, *Samanatorismul*, p. 32.
101. *Casele Nationale. Doctrina si realizare*, Bucuresti, 1941, p. 27.
102. A. F., « Casele nationale », in *Artele Frumoase*, 1922, n° 7, p. 89-97.
103. Préface de N. Lascu à Fl. Stanculescu, *Contributii la afirmarea arhitecturii românesti*, p. 18.
104. Gr. Ionescu, *75 de ani*, p. 53.
105. E. Bosc, *Traité de constructions rurales* (1875), *L'art rustique en Russie*, *L'art rustique en Italie*, *Das Bauernhaus in der Schweiz* (1890), *Das Bauernhaus in Osterreich-Ungarn*, A. Agache, *Nos agglomérations rurales comment les aménager* (1911), etc.
106. N. Lascu, préface à Fl. Stanculescu, *Contributii la afirmarea arhitecturii românesti*, p. 18.
107. N. Lupu le décrit en voyageur passionné, « Florea Stanculescu. 1887-1973 », in *Arhitectura*, 1977, n° 6, p. 69-76.
108. Voir Françoise Bercé, « Les Monuments historiques. Un service et des architectes pour la sauvegarde du vernaculaire », in *Monuments historiques*, n° 189, 1993, p. 85-87, p. 86; J.-Cl. Vigato, *op. cit.*, p. 102.
109. Le résultat du travail de Stanculescu a été recueilli dans sept cahiers manuscrits, conservés à la Bibliothèque de l'Académie roumaine, section manuscrits, A 1663.
110. « Informatii », in *Arhitectura*, 1920, p. 32.
111. « Locuinta la tara », in *Artele Frumoase*, première année, 1922, n° 1, p. 5; « Locuinta la tara. Prispa », n° 5, p. 59-70.
112. « Constructiuni rurale », in *Arhitectura* 1924, p. 13-14, « Satele noi formate în legatura cu reforma agrara », 1925, p. 28-29.
113. Fl. Stanculescu, « Constructiuni rurale », p. 14.
114. En 1934, avec la réorganisation des services, il devient le chef du Service d'architecture du ministère de l'Agriculture et des Domaines. N. Lascu, préface à Fl. Stanculescu, *Contributii la afirmarea arhitecturii românesti*, p. 45.
115. Fl. Stanculescu, *Case si gospodarii la tara*, Bucuresti, Cartea Medicala, 1927.
116. Hermann Muthesius, *Kleinhaus und Kleinsiedlung*, München, Verlag von F. Bruckmann, 1920.
117. N. Lascu, préface à Fl. Stanculescu, *Contributii la afirmarea arhitecturii românesti*, p. 18.
118. Fl. Stanculescu, *Case si gospodarii la tara*, p. 8.
119. M. Polihronidae, « Legiunea si biserica crestina » (*Buna Vestire*, août 1937, in Z. Ornea, *Anii treizeci*, p. 361-362).
120. Discours de Sextil Puscariu en 1937 au congrès de *Fratia ortodoxa Româna* (*La Fraternité orthodoxe roumaine*) à Tîrgu Mures. Cité dans Z. Ornea, *Anii treizeci*, p. 113.
121. L'église avait fait l'objet d'un concours, dont le jury (présidé par Ion Mincu en personne) avait primé deux projets: l'un de Petre Antonescu et l'autre signé par l'équipe de Toma Dobrescu, Scarlat Petculescu et Stefan Burcus. Pour la réalisation du projet d'exécution, on avait admis la formule d'une collaboration entre les gagnants. Voir P. Antonescu, *Cladiri, constructii, proiecte si studii*, p. 74.
122. Antonescu avait réalisé en 1909 un projet pour l'église Madona Dudu, publié dans

Cladiri, constructii, proiecte si studii, p. 76 et dans *Biserici Noua*, Bucuresti, Academia Româna, Tipografia Bucovina, 1943, pl. XXXI. Le projet est néo-byzantin.

123. Les quatre candidats retenus sont I. D. Traianescu, St. Becu, C. Cantacuzino et I. Burcus – seul Traianescu n'adopte pas le style néo-byzantin. Voir « Concursul pentru biserica Madona Dudu », dans *Arhitectura*, 1926, p. 91-97.

124. Le projet final est signé par I. D. Traianescu – probablement retenu pour son prestige – et par Sterie Becu, dont la proposition pour le concours exaltait l'image byzantinisante.

125. On a publié dans *Arhitectura*, 1936, n° 7, le projet de I. I. Berindei, qui avait obtenu le premier prix. Faute d'explications ultérieures, nous ne savons pas pourquoi l'église a changé d'architecte.

126. L'église devait remplacer un édifice ancien, mais faute probablement d'argent, seul le massif occidental a été réalisé.

127. [D.] Petrescu-Gopes, « Catedrala din Sighisoara », in *Arhitectura*, 1939, n° 1, p. 33.

128. Voir « Studiu asupra manastirelor si bisericilor ortodoxe », in *Analele Arhitecturei*, 1890, n° 2, p. 28.

129. Pourtant, pour la version finale, réalisée en collaboration avec St. Becu, il se pliera à la variante byzantinisante de celui-ci.

130. « Concursul public pentru proectul Bisericei-Catedrale a orasului Braila », in *Arhitectura*, 1920, p. 28-29, p. 28.

131. « Catedrala din Braila », in *Artele Frumoase*, première année, 1922, n° 2, p. 38.

132. Conformément à l'en-tête de sa correspondance avec Smarandescu, « Banca Galatilor », archives Smarandescu, fonds Saint-Georges, P CLXXXV/1 (Bibliothèque nationale roumaine).

133. Le 16 mars 1922, le 22 mai 1922, le 23 juin 1922 – les trois lettres adressées par Gheorghiu à Smarandescu. *Idem ante*.

134. Lettre du 23 juin 1922. *Idem ante*.

135. Même cote que la correspondance, CLXXXV/1. *Idem ante*.

136. Lettre du 24 février 1923 par laquelle Gheorghiu informe Smarandescu qu'il change d'architecte. *Idem ante*.

137. Projet de modification radicale de l'ancien sanatorium en hôtel et casino.

138. Le boulevard Tache-Ionescu/Ion-C.-Bratianu (aujourd'hui Gheorghe-Magheru/Nicolae-Balcescu).

139. D. Marcu, *Architecture 1930-1940*, Bucarest, 1946; « Arhitectura si cladiri », p. 13-14.

140. *Architecture 1930-1940* et *Arhitectura. 50 lucrari executate sau proiectate de la 1912-1960*.

141. D. Marcu, *1912-1960*, p. 16.

142. Charles Duval, « Les Pavillons nationaux à l'Exposition de Barcelone », in *L'Architecture*, n° 7, 1930, p. 245-251, p. 248.

143. Voir I. Bulei, *Lumea româneasca la 1900*, p. 58.

144. Archives de la ville de Brasov, acte de donation n° 15.389, CF 3571.

145. Servant de résidence aux archiprêtres mais aussi comme immeuble de rapport. Partageant la plastique des habitations des professeurs, ils pourraient être l'œuvre de Victor Stefanescu: une photo des ces habitations figure dans la documentation du neveu de l'architecte.

146. L'architecte, qui ne semble pas avoir laissé de traces de sa production à Bucarest, est en revanche très actif à Brasov.

147. Gheorghe Chita, *Câmpulungul de altadata. Memoria ilustratelor*, p. 29.

148. Gheorghe Pârnuta (dir.), *Cîmpulung-Muscel, ieri si azi. Istoria orasului*, Cîmpulung-Muscel, 1974, p. 374. L'édifice abrite aujourd'hui le musée Ethnographique de la ville.

149. *Arhitectura*, 1930, p. 48.

150. Milton F. Lehrer, *Sinaia. Mic îndreptar turistic*, Bucuresti, Meridiane, 1967, p. 13.

151. Les hôtels Palace, Regal, Ungarth, Caraiman... Ce dernier hébergeait les ministres étrangers accrédités en Roumanie. I. Bulei, *Atunci cînd veacul*, p. 361.

152. Anciennement, fête nationale de la Roumanie – la date est porteuse de multiples significations: intronisations du prince Carol Ier en 1866, proclamation de l'indépendance de la Roumanie en 1877, couronnement du roi Carol Ier en 1881.

153. I. Bulei, *Atunci cînd veacul*, p. 361.

154. L. Bachelin, *Castel Pelesch résidence d'été du roi Charles Ier de Roumanie à Sinaïa. Notice descriptive et historique*, Paris, Firmin Didot et Cie, 1893, p. 1.

155. M. F. Lehrer, *op. cit.*, p; 11.

156. Predeal était à l'époque une commune frontalière du royaume hongrois.

157. M. F. Lehrer, *op. cit.*, p. 13.

158. L. H., « Le château royal de Foisor, Sinaïa, Roumanie, 1933 », in *L'Architecte*, 1933, p. 129-131.

159. I. Mincu, « Scoalele noastre de arte frumoase », p. 220.

160. Sp.[iridon] C.[eganeanu], « O lucrare necunoscuta de I. Mincu », in *Arhitectura*, 1926, p. 41.

161. T. T. Socolescu, *Fresca arhitectilor*, p. 280.
162. Bien qu'il ne mentionne pas cette fonction dans le *curriculum* de son album monographique, il est cité avec ce titre dans différents dossiers du Service technique d'architecture de la ville : 23/1930 (f. 69, 486).
163. I. D. Traianescu, « Stilul românesc ».
164. Stanculescu, « Tribuna libera », in *Artele Frumoase*, n° 6, p. 77.
165. Les dates de parution de la revue seront : 1919, 1920, 1924, 1925, 1926, 1930, 1931-1933, 1934. Ensuite, sous la direction de Florea Stanculescu, la revue devient trimestrielle et s'efforce de garder ce rythme.
166. I. D. Traianescu, « Arhitectura românească în fata curentelor moderniste », in *Arhitectura*, p. 16-18.
167. A. Cerkez, « Istoria arhitecturii românesti », in *Arhitectura*, p. 9-10.
168. G. M. Cantacuzino (il signe Cantacuzène), « L'Architecture roumaine d'aujourd'hui », in *L'Architecture*, n° 10, 1927, p. 351-357, p. 351-353.
169. G. Bratescu, « Arhitectura noua si cea românească in lumina teoriilor lui Guadet », (tiré à part des *Analele Dobrogei*, 1929, X^e année).
170. Alexandru Busuioceanu, « Arhitectura românesca de azi » in *Gîndirea*, 1930, n° 12, p. 469-473.

Vers un renouveau

ARCHITECTURE NATIONALE OU INTERNATIONALISTE ?

Depuis le milieu des années 1920, l'architecture moderniste avait gagné du terrain, tant parmi les architectes que parmi les commanditaires. La confrontation entre les deux courants marquera toute la quatrième décennie qui se déroulera sous le signe bifide du nationalisme/internationalisme.

À la fin de la guerre, engagé sur la voie de la modernisation, le pays s'ouvre à de nouvelles expériences. Débordant d'énergie et d'enthousiasme, les Roumains se sentent en même temps dépourvus de véritables moyens pour entamer la marche vers le progrès. Cette époque rappelle, en quelque sorte, l'engouement irrésistible du siècle passé pour les valeurs du monde occidental, ce qui n'est pas sans provoquer là encore des disputes entre tenants de la tradition locale et adeptes du progrès à tout prix. En 1934, *Architecture d'Aujourd'hui* publie un article sur l'état de l'architecture à Bucarest qui témoigne de l'évolution de ce processus de modernisation : « Bucarest est la vision de ce contre-point contemporain où, non sans harmonie, l'air désuet et romantique des constructions vieillies s'allie à la sobre réalisation des conceptions modernes. [...] Des immeubles aux lignes calmes côtoient des bâtiments publics pompeusement imités de nos classiques – c'est que le Palais de Versailles inspira l'architecture du ministère de l'Agriculture. La villa, de conception audacieuse, côtoie le petit hôtel de style local (souvent simple inspiration), mais nulle trace d'un faux Opéra, d'une Samaritaine. [...] C'est avec affectation, snobisme pourrait-on dire, que Bucarest s'efforce, s'ingénie à se moderniser, et brusquement s'adapte aux nouveaux problèmes architecturaux. Une telle vitalité, un tel entrain, ce sont les jeunes architectes qui les créent, après des séjours en Allemagne, en France, en Italie ; ils rapportent de ces pays, avec une grande admiration artistique, le désir de les imiter et de les surpasser. Le plus rapidement possible. D'où effort esthétique au détriment de l'idée pure, recherche d'expression moderne prévalant sur le fait moderne. [...] Synchronisme des efforts qu'une tradition paysanne entrave un peu, que l'opinion publique encourage » [1].

Bucarest apparaît comme une ville où l'architecture moderne prédomine. On pourrait penser que l'auteur fait preuve d'un parti pris évident, tenant compte de l'orientation de la revue. Pourtant, nulle opinion préconçue ne déforme la réalité architecturale telle qu'elle est décrite dans ce texte : au milieu des années 1930, après trois décennies de succès, le

style national est relégué aux quartiers résidentiels et même vers les périphéries de la ville, tandis que le centre laisse place aux immeubles d'allures futuristes. La capitale de la Roumanie se veut résolument moderne et aime bien le montrer: dans le cœur de la ville, le boulevard Bratianu (actuellement Magheru), partie centrale de l'axe nord-sud, est un étalage d'architecture moderniste [ill. 201]. Les responsables de ce changement radical sont surtout les particuliers mais aussi l'État, ainsi que l'article en question le relève très bien: « Que fait l'État pour l'Architecture? Que fait le particulier? L'État, s'il a construit son Palais Royal en "pompier", favorise les ingénieurs américains pour la construction du building des PTT: ose abattre, agrandir, bouleverser, créer des servitudes propres à empêcher toute réaction, toutes mesures trop conservatrices. [...] Le particulier a souvent l'esprit d'avant-garde et oblige les architectes à construire pour lui plaire en tenant compte des derniers perfectionnements techniques et à se pénétrer de l'esprit moderne ».

Ill. 201: Vue du boulevard Tache-Ionescu/Ion-C. Brătianu (aujourd'hui Gheorghe-Magheru/ Nicolae-Balcescu) dans les années 1930, Bucarest.

Dans le même numéro de la revue, un autre article, signé par l'architecte roumain George Matei Cantacuzino, conforte l'image de l'architecture moderne « adoptée d'emblée par le public »: « Il n'y eut aucune réticence devant cette architecture simple et logique qui supprimait toutes les fausses préoccupations esthétiques et tout le bric-à-brac archéologique »[2].

Que le Bucarestois est un promoteur et un consommateur des valeurs du modernisme est avéré par le simple fait que *Architecture d'Aujourd'hui* est distribuée dans la capitale roumaine dès sa première parution. La publication dispose même d'un correspondant en Roumanie: S. Baras de 1933 à 1934, G. M. Cantacuzino de 1935 à 1938 puis Ion Enescu.

Face à ce succès, à la fois impromptu et rapide, du modernisme, beaucoup des adeptes du style national se trouvent désemparés. Ils sont nombreux à ne pas comprendre la nouvelle tendance et même à la désavouer sans état d'âme, car ils la perçoivent comme une menace, autant envers eux-mêmes qu'envers les nobles idéaux nationaux. En 1925, la revue *Arta si Orasul* publie un article sur l'exposition des Arts décoratifs de Paris, en attaquant ouvertement l'art moderne, ce qui paraît plutôt curieux de la part d'une publication qui compte Marcel Janco parmi les membres de sa rédaction. L'article dénonce l'« échec de l'exposition » en dévoilant aussi la cause: « Le mot d'ordre a été: *uniquement* des œuvres d'art moderne ». L'auteur s'explique: « originalité à tout prix ne peut pas être un critère artistique et la déconsidération du passé [...] ne peut donner que les résultats violents d'un avorté »[3].

Le numéro de 1931-1933 d'*Arhitectura* reflète la scissure entre national et moderne, réinstaurant le débat idéologique, caractéristique des premières parutions de la revue. Se sentant menacés, les partisans du style national ressortent leurs armes de combat – les articles à contenu idéologique. Rien d'étonnant si leur ton résonne parfois comme la rhétorique d'antan, mais ce ton n'est pas à l'unisson: quelques textes ressemblent à des mises au pilori tandis que d'autres offrent des constatations neutres. En revanche, tous s'accordent sur l'importance de préserver et de continuer le style national.

Pour beaucoup d'architectes, le style national et le modernisme ne peuvent constituer que les termes d'une antithèse: « Mis face à face, ces deux arts avec des mentalités, caractères et proportions si différents, paraissent deux antithèses [sic] dans une contradiction complète l'une face à l'autre », écrit en 1932 Ion D. Traianescu[4]. Et puisque qui dit antithèse dit lutte, Traianescu appelle ses collègues à serrer les rangs et propose, dans deux numéros consécutifs d'*Arhitectura* (1931-1933 et 1934), de créer « Les amis du style roumain », un « cercle artistique » qui « siégerait, naturellement, à la Société des architectes roumains »[5]. Ce qui montre combien Traianescu croit que c'est dans le devoir de l'organisme suprême qui règle la profession en Roumanie de prendre le parti des « traditionalistes ».

« Les architectes se sont divisés en deux camps et ont commencé une lutte âpre. D'aucuns ont comme drapeau le style roumain, d'autres le style moderne. Les coups tombent drus d'une part et d'autre. Les uns arrivent avec des alliances étrangères, les autres ont solidement implanté leurs racines dans la terre de la tradition et ne se laissent pas bouger »[6], écrit Florea Stanculescu en 1935. « Qui va gagner? » se demande-t-il.

Le Modernisme. Les arguments d'une pensée non sentimentale

Si *Arhitectura* ouvre ses pages aux images illustrant des diverses tendances modernistes, en revanche, elle n'abritera pas d'articles louant cette direction et gardera toujours un penchant pour le style national. Même sous la direction éclairée de Florea Stanculescu, qui ne condamne pas le modernisme en tant qu'aberration architecturale et qui adopte lui-même son langage pour certaines de ses créations, la revue ne dépassera pas la neutralité.

Cependant, les publications qui défendent la nouvelle ligne ne manquent pas: la très iconoclaste publication *75 HP* (un seul numéro, sorti en 1924, édité par le peintre Victor Brauner et le poète Ilarie Voronca), *Punct* qui défend l'architecture moderniste (1924-1925, avec seize numéros parus pendant cette période, édités par l'écrivain Scarlat Callimachi), *Integral* (mars 1925-avril 1928, revue à laquelle ont collaboré Maxy, Voronca, Brauner, etc.), ou encore *UNU* (1928-1931, principalement littéraire mais qui promut aussi les arts visuels). De toutes celles-ci, se distingue *Contimporanul* (*Le Contemporain*), qui paraît de 1922 à 1932, avec les articles incisifs de Marcel Janco, à la fois le financeur et l'un des éditeurs de la publication. Sous la houlette de Janco, la publication accorde une place conséquente à l'architecture, recevant et publiant des articles et surtout des illustrations d'architecture moderne étrangère couvrant un spectre assez vaste: Pays Bas (W. M. Dudok, J. P. Oud, Th. Van Doesburg, C. van Eesteren), France (Le Corbusier, A. Perret, R. Mallet-Stevens), Allemagne (W. Gropius, B. Taut, E. Mendelsohn, H. W. Luckhardt, Mies van der Rohe), Italie (V. Marchi), Belgique (V. Bourgeois)[7]. Ainsi, sans prétendre être une revue spécialisée d'architecture, *Contimporanul* s'installe comme une autorité en matière d'architecture moderniste, en étant parmi les premières publications roumaines à publier des théories et de projets de la nouvelle tendance.

Marcel Janco, formé à l'Eidgenössischen Technischen Hochschule à Zürich, est un pionnier: sa villa Fuchs de Bucarest (1926) a été le premier édifice moderniste

de Roumanie. Mais par les articles qu'il publie dans *Contimporanul*, il s'avère être un défenseur fervent du modernisme bien avant cette date. Ses textes sont le reflet des manifestes avant-gardistes de l'époque et clament d'une manière tranchante le divorce définitif d'avec la tradition: « L'architecture, l'art des volumes dans l'espace, ne se résume pas à ordonner symétriquement des lignes sur le papier ou à remplir les façades. Le gage de l'architecture est la joie de la matière, de la réalisation et non pas de l'ornementation de la planche à dessin »[8]. Et encore: « Les Usines, les Cités-Jardins, les Habitations Bon marché, les Gratte-Ciel demandent leur propre conception. Les soumettre à des styles morts c'est une monstruosité et une preuve d'impotence. Toutes les valeurs essentielles de l'architecture doivent être revues: *l'intérieur*, le seul but de l'action de bâtir, *l'urbanisme*, le but social de l'architecture, et *l'esthétique*, dans le sens utilitariste du bâtiment »[9].

La hardiesse de Janco a dû sembler excessive même dans une Roumanie ouverte à l'émancipation; peu de ses confrères ont véritablement compris et apprécié sa démarche. G. M. Cantacuzino est le premier à exprimer publiquement son soutien à Janco en le proclamant « le premier qui a tourné, dans ce pays, le dos à une mentalité fatiguée et stérile »: « Dans notre ville chaotique, d'un chaos balkanique et médiocre, [...] tes maisons saines apparaissent comme les prémices saines d'un futur sain dont l'activité vigoureuse ne perd pas son temps dans des attitudes d'une admiration rétrospective »[10].

Cette « admiration rétrospective » est une allusion claire à l'adresse du style national et de son attirail archéologique. C'est le défaut premier qu'on impute à l'architecture officielle: son historicisme. C'est la bête noire de tous les modernes, que Janco attaque, lui aussi: « Tous les essais de l'architecture du siècle dernier et du début de notre siècle se caractérisent par la désorientation de l'esprit, par l'absence d'unité entre les différentes écoles, par chaos. Pendant que les Beaux-Arts de Paris faisaient de l'éclectisme un culte inadapté à la vie, en Italie on cherchait un autre "Quatrocento". Les écoles sérieuses des pays de culture germanique évoluaient vers le néo-grec et le néo-classique, et l'Espagne imaginait un baroque presque grotesque. Les Anglo-saxons, conservateurs et romantiques, s'attachaient au cottage et aux influences coloniales américaines. En Hollande on avait essayé une architecture fantaisiste. Dans d'autre pays, aussi bien comme chez nous, on croyait que le salut viendra d'un style national composé par l'application d'une ornementation "ethnique" sur les façades. Au-delà de l'océan, les Américains suspendaient au vingtième étage d'un gratte-ciel le pastiche incompréhensible de palais florentin »[11].

Dans cette croisade contre le style national, perçu comme une architecture nécrophage, Horia Creanga, le représentant le plus brillant du modernisme roumain, unit sa voix à celle de Janco. Sa position est encore plus définitive en déniant toute identité nationale à l'architecture roumaine: « Il n'y a pas de spécificité architectonique roumaine. J'affirme cela avec toute ma conviction, en sachant que je serai contredit par de nombreuses personnalités distinguées, qui entendent manifester de cette manière leur patriotisme. [...] Est-ce qu'on peut chercher la spécificité de notre architecture dans les dentelleries de Horez ou dans les tours torses d'Arges? Les paysans étaient des serfs [...] Ils bâtissaient des chaumières misérables. [...] Est-ce que nous avons le droit de rééditer ces chaumières ainsi que nous dicte notre riche imagination patriotique, en élevant au rang de style national une image qui, en dépit de tout embellissement, restera à jamais l'image de notre servitude et de notre souffrance millénaire? »[12].

Les allégations de Creanga répondent à une enquête sur la spécificité nationale dans l'art roumain. De toute évidence, l'architecte ne croit pas dans la spécificité: « Nous n'avons pas de spécificité nationale dans l'architecture. Notre sentiment patriotique ne doit pas en souffrir pour cette raison. Comme on voit, d'autres pays l'ont eu et l'ont quittée pour un art qui satisfait les besoins modernes [...] Et si on ne l'a pas, est-ce qu'il faut l'inventer à tout prix, ainsi qu'essayent d'aucuns? Ou, même plus, faut-il la copier d'autre part, au nom de notre spécificité? [...] La recherche et la promotion de notre spécificité peuvent très bien représenter la préoccupation permanente de notre vie culturelle, mais elle n'a pas sa place en architecture dans ce domaine [...]. L'architecture éternellement vraie triomphe partout, une architecture qui est restée classique et éternellement belle par sa simplicité et qui est adaptée aux besoins de l'époque moderne ».

Dans une conférence qu'il donne devant l'Association pour l'urbanisme de Bucarest, Creanga est très explicite quant au futur de l'architecture roumaine: « On doit partir d'une architecture nouvelle. On ne va pas démolir Bucarest. Mais on peut commencer par un quartier, qui portera cette empreinte nouvelle, sans aucune trace des formes anciennes »[13].

Au début des années 1930, le modernisme s'impose – au moins dans la capitale, qui devient un laboratoire d'essais pour les nouvelles tendances – comme la solution de l'avenir: « Résultat d'une solution pour un lourd problème technique, brillante solution pour un problème esthétique, cette architecture nouvelle est devenue l'architecture de Bucarest, en marquant le point final d'une évolution qui s'était développée en parallèle sur le plan social et esthétique au long de presque deux cents ans »[14].

L'architecture du béton, née de l'émancipation et de l'industrialisation, prônant confort et fonctionnalisme, semble avoir détrôné par ses arguments rationnels l'obsolète style national. Si la victoire est certaine, la bataille n'est pas par autant gagnée – les nationalistes n'ont pas encore dit leur dernier mot.

L'OFFENSIVE NATIONALISTE

Les allégations de Janco ou de Creanga sont radicales, comme tous les propos des modernistes à cette époque. Mais, de leur côté, les partisans du style national sont encore plus acharnés et mettent à l'avant dans leurs articles toute l'artillerie lourde du nationalisme. Dans leurs ripostes, les traditionalistes suivent deux types d'argumentation: stylistique, dénigrant l'esthétique du modernisme, et politique, dénonçant la nouvelle architecture comme une atteinte à l'âme nationale même.

La riposte xénophobe

Qu'il soit viable ou non sur le plan esthétique, le modernisme est combattu surtout en tant que fléau « étranger » qui s'attaque insidieusement à l'intégrité nationale.

Quelques années après l'accomplissement de la Grande Roumanie, l'idéologie nationale semble avoir perdu de son élan avant-unioniste et on craint même une crise du nationalisme. Ce qui est vrai, mais dans le sens de son exacerbation. La nécessité d'établir l'union spirituelle après l'union politique avec, en prime, le nouveau problème des minorités nationales des territoires annexés, d'une part, ainsi que le processus même de modernisation du pays, impliquant de fréquents emprunts étrangers, d'autre part, constituaient des facteurs qui avaient contribué à la montée du nationalisme. Déjà la titulature officieuse de « Grande Roumanie » annonçait la couleur d'une politique ascendante.

Des signes avant-coureurs, témoignant d'une forte composante nationaliste dans l'idéologie nationale, étaient apparus depuis le début du siècle avec les théories d'un Nicolae Iorga ou d'un A. C. Cuza. Sans être les seuls engagés dans ce processus de radicalisation de la doctrine natio-

nale, les deux ont été de très actifs et efficaces meneurs de jeu. A. C. Cuza, l'auteur de la fameuse série d'articles « La nationalité dans l'art » de Fat-Frumos, est, depuis 1901, professeur d'économie politique et de droit à l'université de Iasi, berceau des mouvements extrémistes roumains. Dans cette même ville, en 1906, année de l'Exposition nationale générale, l'historien Iorga fonde *Fratia Bunilor Romàni* (*Fraternité des bons Roumains*). En 1910, les deux unissent leurs forces et creusent les bases du parti Nationaliste démocrate, qui professe une politique extrémiste et n'a de démocrate que le nom. Après la guerre, A. C. Cuza crée, en 1919, *Garda Constiintei Nationale* (*Garde de la Conscience Nationale*) et, en 1923, *Liga Apararii National Crestine* (*Ligue de la défense national chrétienne*), dont les initiales forment, symboliquement, le mot « lance ». En effet, elle sera un véritable fer de lance de la doctrine nationaliste : en 1930, sa section jeunesse de *Legiunea Arhanghelului Mihai* (Légion de l'Archange Michel), se métamorphosera en *Garda de Fier* (*Garde de Fer*), devenant la plus redoutable formation extrémiste roumaine.

Tous les groupements nationalistes cités fondent leur doctrine sur la xénophobie : l'« étranger » – plus particulièrement le Juif, l'étranger par excellence dans les pays roumains au XIXe siècle – est non seulement considéré comme un danger effectif pour l'économie nationale mais aussi comme une menace imminente pour la culture du pays. Rien d'étonnant, donc, à ce que l'art moderne suscite en Roumanie (comme ailleurs) des attaques fanatiques, car la critique du contenu des œuvres sera doublée par la dénonciation de leurs auteurs comme « étrangers ». Stephen Mansbach a mis en évidence ce caractère « aliéné » de l'art moderne roumain [15]. En effet, la plupart des participants aux mouvements d'avant-garde en Roumanie, qu'ils soient poètes, écrivains ou peintres, sont des « étrangers » – Allemands, Macédoniens, Hongrois et, surtout, Juifs. La haine des nationalistes est encore plus déchaînée contre ces « pseudo-Roumains » qui ternissent les valeurs de la culture nationale. En ce qui concerne l'architecture, on compte aussi un bon nombre de Juifs qui pratiquent l'esthétique moderniste – parmi les plus célèbres Marcel Janco et Rudolf Fraenkel qui, de plus, est réfugié d'Allemagne – sans pour cela accaparer le mouvement. Plusieurs « véritables » Roumains embrassent avec dévotion cette nouvelle esthétique – Horia Creanga étant le meilleur exemple – ce qui ne risque pas de perturber la vision manichéiste des nationalistes qui voient dans leur production l'écho de tous les maux de « l'étranger ».

Le président de la Société des architectes roumains, Ioan D. Enescu, accuse depuis la tribune officielle que constitue la revue *Arhitectura* : « La Roumanie est un pays riche avec un peuple pauvre. Ce paradoxe économique se reflète aussi dans l'architecture. [...] La richesse du centre de la capitale, manifestée par les grands immeubles érigés dans les cinq à six dernières années est moins roumaine ; par conséquent, l'architecture est d'un modernisme plus international que national. L'explication est simple : les corvées et les effets de la guerre ont été supportés surtout par les autochtones. Tandis que les avantages sont allés à ceux qui n'ont pas pris part à la guerre, ceux sans patrie précise » [16].

Le fait que le président même de la Société des architectes roumains se préoccupe de ce sujet est symptomatique de la façon dont on traite les problèmes d'architecture à cette époque. Le Corps des architectes roumains, fondé en 1932, débute par une loi protectionniste pour définir le statut de ses membres [17] et enchaîne en dénonçant les architectes roumains qui cachent par leur signature la paternité des étrangers qui exécutent des projets dans le pays [18]. Bien évidemment, tous les projets en question obéissent à l'esthétique moderniste, ce qui ne

fait qu'alimenter la cause des traditionalistes. Le Corps des architectes roumains demande [19] l'application du *numerus clausus* qui fonctionnait déjà dans certaines universités depuis 1922, et la revue *Arhitectura* s'insurge contre les étrangers : « Les chantiers des bâtiments bucarestois sont des tours de Babel où, du capitaliste à l'ouvrier journalier, personne ne parle roumain et où l'architecte roumain a besoin d'interprète pour se faire entendre. [...] Des transfuges politiques, des architectes citoyens étrangers expulsés par leurs pays ou réfugiés chez nous simplement par opportunisme, accaparent les principales constructions, tandis que les architectes nationaux [...] se contentent des travaux sans importance » [20].

Critique stylistique ou réprimande nationaliste ?

Aux attaques nationalistes, les plus coriaces, s'ajoutent aussi les critiques de « fond » du modernisme, qui déplorent (ou dénoncent, selon l'auteur) sa nullité stylistique.

Devant le succès de la nouvelle tendance, les architectes adeptes du style national délaissent assez vite ce genre des critiques, comprenant que l'argument de combat le plus efficace reste l'inadéquation identitaire d'un style qui se désigne lui-même comme « internationaliste ». Ainsi, même un conservateur de la ligne la plus dure des traditionalistes comme Ion D. Traianescu, choisit attentivement ses mots quand il met au pilori le modernisme : il parle de « nouveauté spontanée », de « nudité vigoureuse » ou encore de « ligne rigide d'une impressionnante prestance » [21]. Les épithètes laudatives sont trompeuses car elles brossent un portrait de l'architecture moderne en véritable Circé, dont l'apparence séduisante s'impose au détriment du bon sens du style national roumain. En bon architecte, car le caractère poussé de ses convictions n'amoindrit pas ses qualités professionnelles, Traianescu ne nie pas les vertus génériques du modernisme et, pour le combattre, s'appuie uniquement sur l'argumentation idéologique : « Surtout désormais que nous sommes unis sur le plan politique, [...] nous avons le grand devoir de réaliser également l'unité spirituelle à travers notre art ancien, en faisant résonner un seul sentiment et une seule pensée nationale, comme une affirmation de notre génie national ».

La critique stylistique sera, en revanche, appropriée – arme hypocrite – par les politiciens nationalistes. C'est un argument de poids, la caducité de cette architecture, pour convaincre les masses de la bannir. Curieusement, *Arhitectura* se prête à publier de tels articles. En 1936, elle coopte parmi ses collaborateurs Nichifor Crainic, leader incontesté de la ligne « autochtoniste » de l'idéologie nationale, et Octavian Goga, poète transylvain ayant glissé dans le politique. Les deux avaient fondé en 1935 le Parti national chrétien qui sera responsable, à son arrivée au pouvoir en décembre 1937, d'un durcissement extrême du nationalisme, surtout par sa politique xénophobe.

Dans les écrits de Crainic [22], la problématique de la race est récurrente et il s'intéresse surtout aux traits spécifiques qui donnent son caractère à la race roumaine. Parmi ceux-ci, il considère la composante orientale comme définitoire, accusant l'occidentalisation forcée du XIXe siècle d'avoir éloigné la nation roumaine de sa mission : « Qui dit s'orienter vers l'Occident, dit un non-sens. *L'orientation* comprend le mot *orient* et signifie se diriger vers l'Orient. Les autels sont positionnés vers l'Orient, les icônes à la maison sont suspendu sur le mur vers l'Orient, [...]. Le proverbe dit partout que la lumière nous vient de l'Orient. Et comme nous sommes situés géographiquement dans l'Orient et comme, par la religion orthodoxe, nous détenons la vérité de la lumière orthodoxe, notre orientation ne peut être que vers l'Orient, c'est-à-dire vers nous-même, vers ce que nous sommes par notre héritage » [23].

Dans la vision d'un Crainic le modernisme est l'incarnation ultime des fléaux étrangers et il le combat pour préserver la spiritualité de la nation roumaine. Dans son combat, il mélange arguments idéologiques et esthétiques : « Notre capitale, où on a énormément bâti dans les dernières années, ne peut pas être la définition architectonique de notre race. Deux tendances contraires se précisent dans ses nouveaux bâtiments : une traditionaliste roumaine, assez timide et de plus en plus affaiblie, et une internationale, de plus en plus arrogante et dominante. Le boulevard Bratianu, avec les fantastiques entassements d'étages de ses gratte-ciel est une apparition qui aurait été impossible dans une ville de tradition et caractère architectonique. [...] Comment peut-on parler à propos d'un tel style du génie particulier de notre peuple et comment pourrait-il se définir en tant que race ? Les bâtiments du boulevard Bratianu, même s'ils appartiennent en grande partie à des capitalistes roumains, sont l'expression de l'esprit démocratique qui nous hante depuis la fin de la guerre, anonyme, international, désorienté, sans caractère moral et, donc, sans caractère architectonique » [24].

Sa conclusion est claire : l'architecture ne peut pas exister en dehors de la morale et, par conséquent, un style sans morale ne relève pas de l'architecture. Dans la même ligne, mais encore plus radicale, *Arhitectura* publie dans son numéro suivant un article signé par le philosophe académicien de droite, Ion Petrovici : « On me pardonnera si, dans ma profonde indignation, je pense avec sympathie à un futur maire [de Bucarest] avec des manières néroniennes qui, sans empoigner la lyre pour célébrer dans un poème inspiré l'incendie de la capitale, le provoquera toutefois pour qu'à la place des blockhaus détruits puisse s'élever une Capitale toujours grandiose, mais avec une note spécifique roumaine, avec des bâtiments qui associent, dans une savante harmonie, des motifs autochtones avec les besoins de lumière du confort moderne » [25].

C'est une croisade initiée par les nationalistes dans cette Sodome et Gomorrhe que semble être devenue la capitale roumaine de l'entre-deux-guerres : « Le phénomène de notre retour vers les sources d'inspiration du style autochtone est une chose naturelle et inévitable. Dans ce processus de cristallisation de la conscience roumaine, les réalisations d'art national de nos premiers maîtres forment le thème que l'actuelle génération d'architectes est appelée à reprendre » [26].

Quelle solution ?

Cette vision manichéiste, tournant la confrontation entre style national et modernisme dans une rude bataille où les deux acteurs jouent à tour de rôles le « bon » et le « méchant », doit être nuancée pour montrer que l'état de guerre ne représente qu'un aspect de la relation complexe instaurée entre les deux courants architecturaux.

Les lois inexorables du progrès, d'une part, le succès fulgurant du modernisme, de l'autre, ont fait que la nouvelle tendance est acceptée, plus ou moins, par tous les architectes. Parmi les adeptes du style national, plusieurs s'étaient laissés guider par ses principes, comme la préfiguration d'un renouvellement. La fumée et les cris de la bataille cacheraient-ils, dans un deuxième plan de l'action, un possible pacte entre les parties belligérantes ? Il n'est pas surprenant de voir les architectes jonglant avec habileté avec les tendances. « Les architectes roumains ont travaillé dans trois directions bien définies : traditionnelle, classique et moderne », explique Cantacuzino dans son article d'*Architecture d'aujourd'hui* et ajoute : « souvent, le même architecte a travaillé dans ces trois directions, successivement ou parallèlement » [27].

En effet, modernisme et nationalisme cohabitent – ils sont bien obligés à le faire – et parfois se croisent dans leurs

démarches respectives. On peut distinguer trois types de relations entre les deux courants : la cohabitation, la dissimulation et la contamination. La cohabitation apporte une entente mutuelle entre les deux termes de la relation, laissant chacun suivre son évolution. La dissimulation fait état d'un travestissement : pour faire passer la « nudité vigoureuse » du modernisme – pour reprendre les mots de Traianescu – d'aucuns la parent d'ornements pittoresques, qui sont toujours dans les bonnes grâces du grand public. Enfin, la contamination met en interaction les deux termes : plus particulièrement c'est le style national qui se contamine des vertus de la pensée épurée moderniste. De cette interaction naîtra la nouvelle image du style national.

Cohabitation ?

La cohabitation avait été promue dès la fin des années 1920 par les adeptes éclairés de la partie nationale. Même un irréductible de la taille de Traianescu qui demande que les habitations correspondent « à l'état d'âme de la population d'une région », est forcé d'admettre que le « style moderne peut convenir aux bureaux et aux usines » [28]. L'idée de la séparation des « attributions » est récurrente et fait l'objet d'un article, suggestivement intitulé « Style roumain et style moderne », que Florea Stanculescu publie en 1935 dans *Arhitectura*. Le texte, qui est limpide, propose comme solution la séparation des sphères d'action des deux courants : certains programmes sont mieux mis en valeur par le modernisme (hôtel, banque, théâtre, immeuble de rapport), tandis qu'à d'autres convient mieux le style roumain (habitation individuelle, résidence à la campagne, auberge, etc. [29]).

Que Stanculescu est impartial dans sa position, la publication qu'il crée et dirige, *Caminul* (*Le Foyer*), le démontre très bien : de par son nom, il exclut tout acte partisan et se consacre à faciliter la construction d'un foyer pour tous ceux qui cherchent une solution pour le leur [30]. L'éclectisme des options formelles de la revue est justifié par l'objectif même de celle-ci : « Précisons encore une fois : nous n'avons pas le temps de faire de la théorie et notre rôle est beaucoup plus modeste que de soutenir des styles d'architecture. [...] Nous, ceux qui nous sommes groupés autour de *Caminul*, n'avons pas de tendances et d'idées préconçues. [...] Nous maintenons l'art sur le terrain du pratique et de l'économique, style roumain ou moderne [on choisit] ce qui convient » [31].

La publication, née de l'esprit pratique de son initiateur, est une version urbaine, dans une formule qui propose une parution périodique, du volume sur les constructions rurales que Stanculescu avait sorti un an auparavant, en 1927. Au fil des numéros, *Caminul* élargira son champ d'intérêt pour mieux servir son nom : ainsi propose-t-il des projets pour les fermes et maisons rurales, dans la tradition des préoccupations de son directeur, mais aussi des habitations bon marché collectives. Par son approche, Stanculescu s'implique dans le problème impérieux de l'architecture du moment – la crise du logement – et montre encore une fois son engagement profond envers sa profession, qu'il entend servir par la justesse de son travail, en dehors des discordes stylistiques. À la querelle des modernistes et traditionalistes qui se disputent chacun la vérité, il réplique de manière tranchante : la vérité n'est ni dans un camp, ni dans l'autre, mais dans le travail des architectes, qui doivent être personnels et donner aux constructions le caractère de leur destination [32]. *Caminul* est la réponse à cette profession de foi [ill. 202].

« Voulons-nous une renaissance ? s'interrogeait le premier éditorial de la revue. Non. Cela ne correspond pas à notre temps où on peut traverser les distances à des centaines des kilomètres par heure. Nous voulons être pratiques : économiser du temps, de l'énergie et de l'argent. [...] Nous voulons populariser les systèmes de

Ill. 202 : *Lucian Plamadeola, « foyer pour une famille ».*

construction et les conceptions architectoniques dans l'air du temps »[33]. Promesse tenue, car la revue publiera, effectivement, des projets pour tous les goûts, pour toutes les bourses, pour tous les intérêts. Peut-on croire que Stanculescu s'était inspiré des publications étrangères, à l'instar, par exemple, de *Maisons pour tous*, que Maumené avait fondée en 1925 et qui affichait résolument son adhésion aux idées régionalistes, tout en faisant place aux œuvres à la pointe de la mode[34]? Il est possible, car on trouve à la fin du premier numéro (deuxième année) une liste de « revues d'architecture plus importantes », publiée à l'intention du lecteur soucieux d'approfondir la question : *L'Architecte*, *Art et décoration*, *Construction moderne*, *Architettura e arti decorative*, *Moderne Bauformen*, *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, *Städtebau* – ce qui donne au moins une idée du spectre large d'action de la rédaction de *Caminul*.

L'échappatoire du pittoresque

Une autre ligne d'entente, perfide pour les deux camps, est le déguisement de l'architecture moderne avec des ornements qui lui confèrent un aspect pittoresque. Le résultat obtenu touche ainsi un public qui se veut obstinément progressiste mais goûte toujours une architecture « narrative ».

Suffisamment proche de la version renouvelée du style national sur le plan formel, cette architecture hybride est, en revanche, très éloignée au niveau conceptuel. Tandis que la première représente un long travail de décantation et sublimation du langage architectural, la deuxième fait dans le « contre-placage » et s'aventure parfois à bousculer la rigueur moderniste avec une dynamique surabondante des volumes.

Le pittoresque de cette architecture possède un registre plutôt étendu, faisant appel aussi bien au vernaculaire (colonnes et consoles en bois incisé, petits auvents couverts de tuile ondulée), qu'aux références historiques, avec un penchant évident pour l'exotisme de facture « méditerranéenne » [ill. 203]. Le déguisement est traître et trompe à bon escient son public, qu'il flatte pour son sens du modernisme « chic ». Cette flatterie explique, d'ailleurs, son succès à l'époque : des villas ainsi affublées sont érigées partout où évolue cette clientèle aisée et insuffisamment cultivée. Cette mouvance figure dans les pages de la revue *Arhitectura* et reçoit peu de réprimandes dans la presse. Mais si les critiques sont rares, elles n'en sont pas moins mordantes : « Maisons d'un pittoresque torturé, inappropriées dans une capitale, maisons avec des fenêtres toutes petites, pourvues des grilles jusqu'au troisième étage, et avec des toitures en tuiles anciennes arrachées aux habitations de Dobroudja, maisons avec de faux balcons, de fausses arcades, de fausses colonnes, des fausses sculptures en pierre, avec de fausses poutres en bois pour leurs plafonds, de fausses cheminées, maisons qui, sous l'étiquette de style roumain, ressuscitent tantôt le Moyen Âge, tantôt la Renaissance espagnole »[35].

Ce fragment éloquent est tiré d'un article de Constantin Mosinschi, intitulé « L'architecture roumaine de rite espagnol ». Le titre est à double tranchant car, d'une part, il renvoie aux élucubrations mauresques qui font le fond de commerce de cette architecture et, d'autre part, dénonce insidieusement ses auteurs comme étant foncièrement des « non Roumains ». Ainsi, Mosinschi non seulement condamne sans appel ce style en vogue auprès des « salonards », mais il profite pour agiter une idéologie extrémiste : « Du sol de ce pays, de l'âme de ce pays et avec l'aide des architectes – de vrais Roumains – doit germer l'architecture du roumanisme d'aujourd'hui et de demain ».

La longévité de cette architecture prouve son grand succès auprès du public. Énumérant les « styles » des habitations de Bucarest dans un volume publié en 1947, G. M. Cantacuzino cite parmi ceux-ci « la villa mexicaine avec des colonnes de Hurez »[36]. Et il explique avec une ironie amère : « La bêtise vaniteuse, le goût corrompu, les ravages faits par le cinéma parmi les incultes ont fait qu'une part de notre bourgeoisie préfère des villas mexicaines ou des maisons d'un modernisme formel ».

Si le « déguisement » séduit un certain public, il arrive qu'il puisse leurrer parfois même les spécialistes, comme c'est le cas du projet du château royal de *Foişor*, à Sinaia, publié dans deux revues d'architecture françaises [ill. 204]. Présenté en 1933 dans *L'Architecte*, avec une courte notice et quelques plans[37], un an plus tard le projet est repris in extenso dans *L'Architecture*, par Louis Hautecoeur[38]. S'il reçoit une telle attention dans la presse française spécialisée, malgré une conception discutable, c'est parce que, d'une part, le commanditaire est illustre en la personne du roi Carol II de Roumanie et, d'autre part, son auteur est architecte à Paris[39] et cherche à se faire ainsi de la publicité. Situé dans la proximité de l'ancien château Peles de Carol Ier et du Pelisor de la reine Marie, le *Foişor*, appelé aussi Maison de chasse, avait servi de résidence

Ill. 203 : *Villa, Bucarest – rue Andrei Muresianu.*

à la reine Elisabeta après la mort de son royal époux, pour devenir ensuite la résidence de Carol II. Suite à un incendie, l'architecte Lorenz fut chargé du projet de reconstruction, que Hautecoeur loue sans réserves dans son article : « M. Lorenz a voulu unir le confort moderne aux données traditionnelles de l'architecture roumaine. Il a su employer les fenêtres en longueur sans rompre les lignes de son édifice. Il suffit de parcourir les savants ouvrages de M. Bals sur l'architecture religieuse, de M. Ghika-Budesti sur l'architecture en Munténie, de M. Jorga [*sic*] sur l'art populaire pour apercevoir ces colonnes couplées, ces arcatures basses, ces porches, ces galeries, ces larges arcs de passage, ces toits animés, ces tours, ces balcons sur console. Beaucoup de ces

Ill. 294 :
Arthur Jean Lorenz,
le Palais de Foişor à Sinaia.

éléments sont des souvenirs de l'art byzantin qui exerça tant d'influence en ce pays. S. M. la reine Marie en ses résidences de Cotroceni, de Balcic ou de Bran a montré l'intérêt qu'elle portait à ce style. La princesse A. Bibesco a fait restaurer avec goût sa belle résidence de Mogosceia [*sic*] où s'unissent ces formes anciennes avec les éléments venus d'Arménie, de Perse, de Turquie. Nombreuses sont aujourd'hui les maisons en Roumanie qui s'inspirent d'un style considéré comme national. M. Lorenz a voulu que dans cette vallée des Carpates la demeure intime de Sa Majesté s'adaptât à la fois à l'histoire et au paysage. Il a fort bien rempli le programme qui lui était proposé ».

Hautecœur est certes très bien renseigné sur les sources de référence dans l'historiographie de l'art roumain, ce qui ne rend pas pour autant son jugement valable. Car l'architecture de Lorenz est n'est qu'un *mixtum compositum* avec des allures de scénographie d'opérette, où la Toscane côtoie l'Espagne mauresque.

Remanier le style national

En 1933, Arta Cerchez écrivait : « Toutefois, il est évident qu'une nouvelle architecture est en train de naître. Quelle sera ou quelle devra être cette architecture de l'avenir, c'est un peu aventureux de répondre. Je me permets cependant d'exprimer ma modeste opinion, que nous allons vers l'internationalisme » [40]. Adepte convaincu du *genius loci*, l'auteur comprenait dans sa prophétie aussi l'architecture nourrie par la tradition.

En effet, le langage national se « contamine » de la pensée rayonnante de l'architecture moderne et tend vers une épuration conceptuelle. En 1933, l'architecte et théoricien G. M. Cantacuzino soutient avec fermeté sa conviction que : « Les principes sains du modernisme vont purifier l'air des miasmes de l'esthétique archéologique, une nouvelle esthétique se levera et elle sera propre aux Roumains mais aussi en harmonie avec la civilisation moderne » [41]. Acceptant les principes du modernisme comme une évolution naturelle de l'architecture, les adeptes éclairés du style national s'intéressent à la nouvelle tendance dès la fin de la troisième décennie. De plus en plus, on véhicule l'idée d'un « style roumain moderne ». « Personnellement, je crois que nous sommes dans la période de formation du style roumain moderne », affirme en 1927 l'architecte Ghika-Budesti dans une interview sur la spécificité de l'art roumain, accordée à l'esthéticien et philosophe

Jean Comarnescu [42]. De son côté, Florea Stanculescu enregistre dans un éditorial de sa revue *Caminul* ce renouveau du « style roumain ? Quelques-uns affirment, et ils sont capables de jurer sur tout ce qu'ils ont de plus cher, qu'il n'en existe pas ; d'autres trouvent même des nuances au style roumain et appellent celui du notre temps "néo-roumain" » [43].

Mais qu'entre que la nouvelle formule du style national ? L'adaptation des « méthodes révolutionnaires du béton armé » aux « conditions locales, au climat du pays et au caractère ethnique propre » du peuple roumain, répond Ghika-Budesti. « Le modernisme filtré par le sentiment roumain », réplique Florea Stanculescu. Mais pour l'un, comme pour l'autre, cette formule n'est qu'un travail en cours, loin d'avoir trouvé une expression définitive. Ce que confirme aussi G. M. Cantacuzino : « Néanmoins, l'art moderne semble avoir déblayé le terrain en provoquant à la fois une révision des notions de l'architecture. Dans l'art traditionnel, le côté "décor" était devenu par trop prépondérant. Les formules de Le Corbusier : "la maison est une machine à habiter" ou "une maison se bâtit du dedans au dehors", a donné [*sic*] à réfléchir. [...] Voilà où en est l'architecture roumaine dans ses grandes lignes : en plein travail, en pleine recherche » [44].

LE RENOUVELLEMENT

■ On peut déceler trois facteurs ayant joué un rôle majeur dans la mise en place d'une nouvelle image du style national : l'évolution des principes architecturaux, l'évolution de la notion de tradition grâce à la résurgence des théories philosophiques et aux nouvelles connaissances d'histoire de l'architecture et de l'art populaire et, enfin, une influence externe qui est celle de toutes les autres expériences européennes d'un modernisme adapté à l'esprit autochtone.

Sous la pression de l'architecture moderniste, le style national se voit contraint de faire peau neuve : ses représentants les plus progressistes conçoivent son avenir sous les auspices d'un mariage entre les principes modernistes et l'esprit roumain. L'appellation de « néo-roumain », qui commence à être utilisée à l'époque, montre combien la volonté de renouvellement est forte. En effet, la solution de l'alliance avec le modernisme va s'imposer auprès de tous les adeptes de la nouvelle image.

Tout aussi important que l'impact du modernisme est le changement radical de la compréhension même de la tradition. Les intellectuels roumains, et parmi eux aussi des architectes, se mettent à étudier la culture populaire – les approches sporadiques des premières années du XXe siècle gagnent en fréquence et substance surtout après la guerre. Sujet de méditation pour les philosophes et objet d'analyse systématique, la culture populaire révèle sa facette de composante fondamentale de la tradition locale, à l'instar de la grande culture « historique ». Ainsi, pour les partisans du style national se précise un héritage vernaculaire qui avant n'existait que par sa richesse pittoresque : les grandes références historiques se doublent des exemples de l'architecture paysanne. Ce processus n'est, d'ailleurs, que trop naturel dans un pays unifié qui rassemblait les Roumains de toutes les provinces. Comment le vocabulaire du style national, fondé sur des références restrictives de la tradition « historique », aurait-il pu représenter l'ensemble du territoire roumain ? La Grande Roumanie ignore ses provinces et la question des « régionalismes », ainsi qu'elle était désignée dans la presse de l'époque, devient un problème épineux. On s'aperçoit alors que le véritable trait d'union de l'identité nationale, qu'on croyait définie par l'histoire est, en fait, la culture paysanne (l'art populaire), que G. M. Cantacuzino devait décrire plus tard comme « la plus grande leçon de la tradition, car elle a unifié l'aspect du pays, elle a créé [...] l'expression unitaire de ce peuple, de même que l'avait fait la langue

roumaine »[45]. *Deux atouts essentiels font de l'art populaire une source de référence : en premier lieu, il est l'expression de la classe la plus proche de cette terre roumaine et, par conséquent, la plus légitime pour déterminer l'identité nationale ; en second, mais avec une importance égale, il relève d'abord de considérations géographiques plus qu'historiques, ce qui modifie complètement la perspective de la carte du pays.*

Parallèlement, l'évolution de la notion de spécificité nationale entraine une réévaluation de l'idéologie nationale même. En 1939, en regardant rétrospectivement, G. M. Cantacuzino pouvait affirmer que le point de vue roumain avait changé dans sa totalité et que même les concepts fondamentaux de « Roumanie » et de « roumanité » avaient changé[46]. Et il a entièrement raison : les années de l'entre-deux-guerres sont témoins d'une mutation radicale qui se reflète dans les écrits philosophiques et politiques de l'époque. Un nouveau nationalisme se développe, ouvert aux valeurs européennes.

Nouvelles directions dans les théories nationales

Sociologie :

Dimitrie Gusti et le musée du village

Durant l'entre-deux-guerres, la problématique rurale se trouve au centre des préoccupations : des érudits aux politiciens, tous se sentent concernés par ce sujet. Dans le monde politique, cet intérêt culminera avec le projet d'un État paysan et d'une économie fondée sur la petite propriété rurale, soutenu par Virgil Madgearu et Ion Mihalache, idéologues du Parti paysan[47]. Du côté intellectuel, l'âme ethnique est étudiée en tant que composante fondamentale de la spécificité nationale, ce qui représente une véritable nouveauté. Pourquoi cette préoccupation soudaine ? Laissons la parole à Dimitrie Gusti : « Après la guerre un changement fondamental est survenu. [Pour résoudre les problèmes liés à l'Union] Nous songeons avant tout à la réalisation de la démocratie par une législation des plus hardies, par l'octroi du suffrage universel et l'impropriation des paysans. Grâce à ces réformes, le sort de la Roumanie se trouve définitivement entre les mains des paysans qui constituent la grande majorité de sa population. Il était donc naturel que le paysannat devint le problème le plus important de la Roumanie nouvelle »[48]. Et d'ajouter : « Le retour des provinces roumaines nouvelles à la Mère Patrie posait de problèmes d'État et des problèmes sociaux entièrement nouveaux, que seule une science comme la sociologie pouvait étudier pour indiquer ensuite les voies scientifiques d'une solution »[49].

Sociologue, philosophe, esthéticien, mais aussi professeur universitaire, sénateur et ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Arts, Dimitrie Gusti est une figure marquante de la culture roumaine de l'entre-deux-guerres, à la fois sur le plan théorique et pratique. Son nom est surtout lié à l'école sociologique dont il est le créateur – il fonde à Iasi la Société pour l'étude de la sociologie devenue Institut social roumain (1921-1948), ayant comme organe de presse *Arhiva pentru Stiinta si Reforma* (*Archives pour la Science et la Réforme*, 1919-1943) – et d'une méthodologie distincte, celle de la monographie sociologique. Gusti ambitionne de fonder les bases d'une science et d'une politique de la nation : pour atteindre son but, il forge la méthode monographique en tant qu'outil fondamental de recherche. Il commence par appliquer cette méthode au monde rural, qu'il considère comme « le sanctuaire où se sont réfugiés et où se conservent les manifestations de la vie d'un peuple »[50], avec des campagnes monographiques qui débutent en 1925. Des équipes de différents spécialistes (neuf spécialités : économique, biologique, historique, psychologique, juridique, administrative-politique, cosmologique, noologique) s'installent, logeant chez l'habitant, pendant deux

mois, durant l'été, dans un village qu'ils étudient sous tous les aspects. Ainsi, la monographie sociologique est à la fois une œuvre collective et une synthèse, « destinée à englober les traditions du passé, les réalités du présent et les possibilités de l'avenir ; c'est un instantané panoramique, résumant les gisements, les richesses et les réserves d'énergie accumulées du trésor national »[51]. Parallèlement à leur activité scientifique, les équipes de travail développent aussi une activité de « politique villageoise », fondant des bibliothèques, des foyers culturels, des coopératives, des banques populaires, dotant les écoles de matériel didactique, soignant les malades ou organisant des fêtes artistiques[52].

À travers les campagnes monographiques, Dimitrie Gusti suit un double dessein – d'une part, forger une « science de la nation » et, d'autre part, élever et préserver la civilisation rurale, en tant que dépositaire privilégié de l'âme national. L'ambition de Gusti est d'étendre la méthode monographique à l'étude d'autres unités – « industries, quartiers, villes » – pour tenter une théorie générale de la société. En attendant de rassembler le matériel documentaire nécessaire, il se sert de l'expérience acquise pour les réformes qu'il propose en tant que ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Arts (fonction qu'il assume de juin 1932 à novembre 1934) et pour la politique culturelle qu'il mène par le biais de la fondation royale Prince-Carol, dont il est le directeur depuis sa création en 1934. Au sein de cette dernière, il a à ses côtés Florea Stanculescu, chargé des projets des foyers culturels, en tant que conseiller technique de la fondation[53].

Les recherches de Gusti et particulièrement le regard nouveau qu'il pose sur le monde rural influencent les architectes, plusieurs représentants de la jeune génération participant d'ailleurs aux équipes d'étudiants de la fondation Prince-Carol. Mais l'œuvre du sociologue roumain qui les a marqué le plus a été, sans doute, le musée du Village, ouvert en 1936 à Bucarest.

Ce musée en plein air a comme précurseur, dans le cadre des activités menées par Gusti, les « expositions de travail » organisées en fin de campagne par les équipes de la fondation Prince-Carol, qui sillonnent les villages du pays. La fondation prépare une première exposition, plutôt modeste, l'année même de sa constitution – en 1934 – pour proposer l'année suivante une manifestation à grande échelle : « On a réalisé dans le parc Carol une vraie icône du village roumain à qui ne manque que le caractère permanent pour devenir un vrai musée paysan, réunissant entièrement les conditions scientifiques et techniques d'une telle entreprise »[54]. En 1936, la fondation ouvre dans le cadre du Mois de Bucarest, manifestation ayant débuté un an auparavant, une exposition du « Village roumain »[55]. Cette fois-ci, il s'agit d'un véritable musée du Village, qui ne sera plus une œuvre éphémère.

Dans la revue *Arhitectura*, Florea Stanculescu, le mieux à même d'écrire sur le sujet, présente un compte rendu sur ce qu'il appelle le « musée des fermes roumaines de tout le pays » : « Nous trouvons ici rassemblées et rangées le long de plusieurs rues de fermes – c'est-à-dire l'habitation paysanne avec son intérieur et ses occupants, avec le portail d'entrée et la clôture et quelques dépendances intéressantes – dans l'état où elles ont été prélevées dans différentes régions du pays. De plus, il y a aussi quelques compléments : une église, extrêmement intéressante, quelques moulins à vent pittoresques, une auberge du département d'Ilfov, un moulin à foulon, une poterie, des croix de chemin, des puits »[56].

L'ensemble comprend trente-deux pièces représentatives – que Stanculescu considère comme « des monuments d'art paysan » – des différentes régions du pays qui sont disposées dans une espace en

plein air dans le parc Carol II (actuellement Herastrau), spécialement aménagé pour la deuxième édition du Mois de Bucarest.

Partie prenante d'une grande exposition – en 1936, le Mois de Bucarest a une ouverture internationale – le « Village roumain » pourrait être perçu comme une installation typique pour ce genre de manifestations. Les villages « reconstitués » étaient entrés dans les habitudes des expositions universelles et nationales. Mais le « Village roumain » (ultérieurement transformé en musée du Village) n'a rien d'une image idyllique : l'exposition est à la fois le témoignage vivant du monde rural roumain et un précieux outil de recherche pour tous ceux qui s'intéressent à ce monde. « Le musée du village nous montre avec des documents l'unité de la nation, ainsi qu'on ne peut la voir et la comprendre qu'en parcourant et en fouillant plusieurs terroirs et manuels méticuleux », affirme Florea Stanculescu, ajoutant : « on introduit une nouvelle manière de regarder l'histoire d'un pays, avec ses documents et ses monuments historiques, avec ses documents et ses monuments de vie commune, des masses qui forment la nation ».

Métaphysique : Lucian Blaga et l'horizon spirituel

De son côté, Lucian Blaga apporte une autre dimension au monde rural, en ouvrant la porte secrète de la métaphysique. Poète et philosophe de haute tenue, Blaga a été le créateur d'une philosophie spenglerienne de l'ethnique roumain. Mircea Eliade voyait en lui le premier érudit à avoir pensé roumain sans penser politique [57]. Sa position philosophique l'a poussé parfois dans un nationalisme exacerbé – il a d'ailleurs été collaborateur de *Gândirea* de Nichifor Crainic. Mais sa collaboration avec la publication ne signifie pourtant pas son adhérence aux rangs du *gândirism*, car il se délimite de la « spiritualité orthodoxe » de Crainic, et propose une verticale bipolaire – en haut la spiritualité, en bas les profondeurs de l'ethnique.

Adepte des théories de Kant, inspiré par la morphologie de la culture de Frobenius, Riegl et Spengler, Blaga s'était proposé à la fois de développer leurs conceptions et de donner à la culture roumaine son propre système philosophique applicable à la culture, spirituelle aussi bien que matérielle, du pays.

« La constitution d'un style, phénomène inscrit sur des pages profondément enfouies, est due à des facteurs qui relèvent pour la plupart de l'inconscient, tandis que la reconnaissance d'un style en tant que tel est une affaire de la conscience. La production d'un style est un fait primaire, semblable aux faits de la Genèse ; la constatation telle quelle d'un style est un fait épigonique », écrit Blaga dans son volume *Orizont si stil* (*Horizon et style*, 1935 [58]). L'étude essaie de forger une vision globale de « l'unité stylistique » et des facteurs cachés qui conditionnent ce phénomène. Blaga considère le style comme un produit de l'inconscient et de ses cadres d'« horizons », spatial et temporal, qui sont en directe interaction avec plusieurs facteurs groupés dans un complexe déterminant. Il appelle ce complexe une « matrice stylistique » et la place à la base de sa démarche.

Blaga fonde sa théorie sur l'idée que l'inconscient possède des contenus et structures psychiques hétérogènes à ceux qui définissent le conscient et qu'il est surtout doté des « horizons » qui lui sont propres. Le sentiment spatial spécifique à chaque culture est fondé sur l'horizon – ou sur la perspective – que l'inconscient se forme comme cadre primaire nécessaire à son existence. Si la sensibilité consciente est orientée d'une manière objective vers les paysages, sans être structurellement solidaire avec eux, l'inconscient, dans son processus de création de son propre horizon, est solidaire avec lui. Blaga opère une distinction nette entre l'horizon de la

conscience, en tant que paysage multiple et divers, et l'horizon spatial *unique* de l'inconscient, afin d'expliquer comment peuvent coexister, dans un même paysage, des cultures avec des sentiments de l'espace différents.

En suivant sa théorie, Blaga définit le sentiment que le peuple roumain a de l'espace comme « un horizon d'un infini ondulé ». Il assimile cet espace à celui décrit dans l'épopée populaire *Miorita*, mais aussi présent dans les autres créations populaires roumaines. C'est en empruntant le nom de cette épopée que Blaga va appeler cet espace « l'espace *de Miorita* ». C'est l'espace de l'« alpage », un espace rythmique qui monte et qui descend. Cette vision de l'espace roumain explique, pour Blaga, la particularité de la maison du paysan roumain, qui n'accentue ni la verticale ni l'horizontale, mais combine les deux directions harmonieusement, ce qui correspond à cette dimension duale de la colline et de la vallée.

Publié un an plus tard, en 1936, *Spatiul mioritic* (*L'espace de* Miorita) propose une analyse de la culture roumaine, à la lumière du complexe des facteurs qui la génèrent, tels que l'horizon spatial, la spiritualité orthodoxe, le rapport avec le pittoresque et l'ornementation, etc. Pour chaque aspect étudié sur le plan idéatique, Blaga essaie de trouver la traduction sur le plan formel des manifestations artistiques. Il reprend ses idées d'*Orizont si stil* sur l'horizon spatial de l'inconscient (premier facteur) et l'applique au cas roumain à travers l'exemple des structures des villages. Pour le philosophe, la maison paysanne incarne le « génie architectural roumain », car il considère que le pays n'a pas encore un style architectonique monumental propre. Le deuxième facteur, celui de la spiritualité orthodoxe, est étudié par comparaison avec le catholicisme et le protestantisme, en analysant les rapports entretenus avec l'Église, la Nation, la langue, la culture. Sur le plan de la culture, Blaga associe le catholicisme à la culture monumentale, le protestantisme à la « grande création individuelle » et l'orthodoxie à la création naturelle, spontanée des cultures anonymes, folkloriques. Cette affirmation apporte une justification philosophique de l'idée du monde rural en tant que fondement de la « roumanité », de l'âme roumaine.

Pour aussi séduisante qu'elle soit, la théorie de Blaga n'en est pas moins réductive. Henri H. Stahl, proche collaborateur de Dimitrie Gusti le lui reproche dans un article de 1938 : « La réduction d'une culture entière à son style est abusive. Une culture a non seulement un style mais aussi un contenu. Le style est formatif mais non pas créateur de vie sociale. [...] Ce qui fait l'uniformité de notre culture paysanne, ce qui forme notre culture paysanne même n'est pas son fond sous-conscient (même si celui ci existait véritablement) mais *la tradition consciente telle quelle* » [59].

Toutefois, pour les adeptes du style national dans l'architecture, la « formule magique » que Blaga donne de la culture roumaine (et que Stahl abhorre) représente un appui considérable : c'est le *genius loci* qu'ils recherchent eux aussi dans leurs projets. Certes, la formule de Blaga n'est pas quantifiable, mais elle ouvre aux architectes la dimension de l'abstrait ; en rupture avec la vision historiciste, ces derniers avaient, justement, besoin de se rapporter autrement à l'héritage de la tradition. Et si la théorie de Blaga ne leur offre pas de solutions concrètes, elle a le mérite de leur montrer la voie : « Le village roumain, avec sa matrice stylistique, se trouve dans une position offensive contre les modèles qui ne sont pas faits pour nous, et il remplira, petit à petit, avec sa propre substance, le cadre de notre vie, tant sur le plan matériel que spirituel » [60].

Nouveau nationalisme et spécificité nationale

Dans son volume *Le Roumanisme. Catéchèse d'une nouvelle spiritualité*

(1936). Constantin Radulescu-Motru débat d'un nouvel ordre qui s'est installé dans l'Europe entière. La nouvelle spiritualité se fonde sur les caractères des peuples, affirme le philosophe, et énumère, à l'appui, toutes les nouvelles sciences apparues après la guerre dans ce domaine : l'anthropométrie, la biologie des races, la caractérologie, la psychotechnique, la science de la rationalisation du travail [61].

En effet, l'Europe d'après guerre cherche à se définir. Le temps de *l'affirmation* nationale est fini, désormais on se préoccupe de *définir* la Nation. En Roumanie aussi, dans les milieux intellectuels, on s'intéresse de plus en plus à la spécificité nationale et les formules pour la définir se multiplient [62] – la « spécificité nationale » de Garabet Ibraileanu devient « spiritualité roumaine » pour Mircea Vulcanescu, « phénomène roumain » pour Mihail Ralea, « esprit roumain » pour Nae Ionescu, « orthodoxie » pour Nichifor Crainic, « roumanisme » pour Constantin Radulescu-Motru... Le nationalisme roumain de l'entre-deux-guerres suit deux directions : d'une part, le durcissement de la voie d'avant la guerre qui se transforme en extrémisme réactionnaire et xénophobe ; d'autre part, les nouvelles théories nationales, ouvertes vers l'extérieur. Pour la première direction, la problématique nationale est une arme politique, pour la seconde – le « nouveau nationalisme » – la spécificité nationale est un outil gnoséologique.

Dans son pamphlet *L'Européanisme et le traditionalisme*, Mihai Ralea écrivait en 1924 : « Fions-nous que notre position ne soit pas interprétée comme traditionaliste. [...] Le traditionalisme pur et simple signifie la mégalomanie de la misère. [...] Nous avons toujours demandé le contact avec l'Occident : pour la politique, la science et la technique. Mais pour la littérature c'est une toute une autre question. L'artiste, pour un millier de raisons, ne peut être que national. Produit d'une société, il écrit pour cette société. Sa grande qualité est la spécificité. Et celle-là ne peut être que nationale » [63].

Pour Ralea, spécificité roumaine et européanisme sont deux termes indissociables, allant jusqu'à proposer l'occidentalisation de la Roumanie comme seule solution pour sauvegarder cette spécificité : « Seulement en cultivant les formes supérieures de l'esprit, seulement en s'abreuvant aux cultures de l'Occident, nous allons créer la culture roumaine, c'est-à-dire l'instrument de perception qui nous indiquera qui nous sommes. La spécificité nationale sans conscience et sans raison n'est pas possible. [...] En commençant par être de bons européens, nous arriverons à être des bons Roumains. La roumanité s'apprend par l'européanisme » [64].

Tout comme Radulescu-Motru et d'autres penseurs roumains de l'époque, Ralea perçoit le nouveau nationalisme comme un processus en cours, qui doit se détacher de l'ancienne idéologie pour arriver à se définir : « Le roumanisme, c'est-à-dire ce qui est particulier, unique roumain n'est pas encore fait mais, d'après une formule bergsonienne, il est en train de se faire ». Pour la compréhension de ce processus, il introduit l'idée d'évolution de la notion de spécificité nationale, qui n'est plus une entité immobile. « L'erreur des traditionalistes est là : de ne pas voir que l'âme ethnique est en transformation perpétuelle », écrit-il dans *Le Phénomène roumain* (1927) [65]. D'où la nécessité de définir à nouveau la spécificité nationale de la Roumanie d'après-guerre, en prenant en compte les facteurs sociaux et culturels typiques de la période.

Attentif toujours à nuancer sa théorie du « phénomène roumain » et de mettre en cause tout ce qui définit la Roumanie de son époque, Ralea abhorre un nationalisme centraliste et considère la richesse régionaliste comme un atout du pays unifié : « Plus un peuple contient de notes différenciées, plus riche et intense est sa vie. La France n'est-elle pas située si haut sur l'échelle de la culture

en raison de l'apport spiri[illegible] breton ou auvergnat ou provençal qui [illegible] ressemble pas à celui normand, lorrain [illegible] alsacien ? Et combien d'âmes régionales peut-on différencier en Allemagne, si unie sous son aspect étatiste [...] ? Les grands peuples ne sont pas des peuples homogènes. L'uniformité est signe de pauvreté spirituelle. Quel sera notre avantage pour nous autres Roumains que ceux de Bessarabie, Transylvanie et de Moldavie soient coulés dans le même moule invariablement fabriqué à Bucarest ? [...] Gardons-nous de toute mégalomanie régionaliste qui fait qu'une région se croie supérieure aux autres. Admettons la tolérance et la compréhension des notes spécifiques de chacun. L'âme roumaine enrichie par le plus d'aspects particuliers ne sera que plus harmonieuse et prospère » [66].

Actiune si reactiune, revue qui paraît de 1929 à 1930, regroupe plusieurs jeunes penseurs brillants de la nouvelle vague, qui partagent les mêmes vues que Ralea. Sous intitulée « Cahiers semestriels de synthèse nationale dans le cadre du XXe siècle, écrits par Petru Comarnescu, Ion Jianu, Constantin Noica, Mihail Polihroniade », elle est le fruit de l'intérêt grandissant qu'on accorde à la problématique de la spécificité : « Les cahiers sont le témoignage que le processus de nationalisation n'est pas fini. Seulement maintenant [...] ce processus s'approfondit, en devenant un processus intérieur et en menant véritablement vers une nouvelle spiritualité [...] » [67]. Dans les pages de la revue, ses collaborateurs s'appliquent à la recherche d'une nouvelle « synthèse structurelle roumaine » et de la « nouvelle problématique de la vie roumaine », dans la croyance ferme que la définition de la spécificité nationale est un devoir : « La personnalité de la collectivité qui se nomme nation doit être formulée pour être présente dans la conscience de tous les individus qui forment le groupe national. Ainsi seulement le nationalisme pourra-t-il être toujours au centre de la vie publique » [68]. Tout comme Ralea qui craignait la crise des idéaux nationaux, ils s'inquiètent pour le devenir de la nation dans le contexte post-unification : « Le problème de la spécificité nationale est actuel surtout maintenant que la vie nationale roumaine, après l'accomplissement d'un idéal qui avait demandé une dépense gestuelle et une activité extérieure, commence à s'intérioriser et trouver dans ses profondeurs la nourriture nécessaire pour une vie effective. Accomplie dans sa finalité extérieure d'unification de tous les fragments nationaux dans la même collectivité politique [...], la vie nationale essaie maintenant de créer son fondement durable » [69].

Les collaborateurs de la revue perçoivent, eux aussi, ce processus comme une action en plein développement, mais – à l'inverse de Ralea – pour eux la spécificité nationale est une donnée durable qui n'attend, dans le cas roumain, qu'à être révélée. « La spécificité nationale roumaine existe, mais de manière inconsciente, parce qu'elle n'a pas encore trouvé son expression », affirme Ion Jianu pour montrer ensuite la voie à suivre : « Quels sont les moyens par lesquels on peut arriver à cette expression de la spécificité nationale ? Il y a deux chemins. L'un, direct, par l'analyse de différents éléments de l'âme collective et par la synthèse des résultats dans une formule large et généralement valable et un autre indirect, par la création artistique » [70]. Quant aux caractéristiques de cet art en train de naître, Comarnescu les précise : « Cultivons l'ethnique et la tradition et complétons-les de manière autochtone avec les besoins du temps. L'activité d'un Européen, la clarté d'un latin, la complexité d'un citoyen du XXe siècle » [71].

La voix des architectes

Théoriser le renouvellement

■ Les architectes seront sensibles au renouvellement de l'idéologie nationale ainsi qu'à la méthodologie mise en œuvre

pour cerner l'âme nationale; leur propre travail de réflexion sur le phénomène architectural les montre soucieux de trouver une expression appropriée à cette « nouvelle spiritualité ». Ils s'intéressent, eux aussi, à la spécificité nationale, comprise comme sublimation de toutes les caractéristiques de l'esprit national et, particulièrement, à la voie ethnique. Ainsi, ils se font l'écho de textes théoriques que, parfois, ils devancent par leurs propres apports. De la sorte, il conviendrait de parler de parallélisme entre les écrits des architectes et ceux des théoriciens et non pas d'une simple influence.

Dans la lignée de Ralea, qui défendait le caractère national des arts en général, en tant que donnée fondamentale de l'expression artistique, les adeptes du renouveau architectural s'accordent: « L'architecture est art et science [...] La science a fait de grands progrès et la science s'en est ressentie. D'une part, le béton armé a révolutionné la structure organique des bâtiments, d'autre part, l'hygiène a imposé ses demandes. [...] En ce qui concerne l'art, il reste comme toujours le vêtement qui habille les nouvelles formes du cadre constructif et qui montre et souligne la destination de l'édifice. L'art reste, donc, en architecture ce qu'il a toujours été: le Beau vu par le prisme spécifique à chaque peuple. [...] En tant qu'art, l'architecture reste toujours la manifestation déterminée par l'esprit et les coutumes de chaque peuple, par le climat et l'ambiance de chaque pays » [72].

Pour les architectes aussi, comme pour les théoriciens, la nouvelle expression de la spécificité nationale est un processus en cours, qui cherche sa voie. Plusieurs se réfèrent au renouvellement du langage national comme à une étape de transition vers un véritable style, avec tous les acquis nécessaires pour le définir en tant que tel. Comme le fait Ghika-Budesti, dans sa réponse au questionnaire de 1927 de Petru Comarnescu sur la spécificité nationale dans l'art: « Personnellement, je crois que nous sommes encore dans la période de formation du style roumain moderne [...] Je crois aussi que cette période de tâtonnement durera encore jusqu'à ce que s'accomplisse la transformation des méthodes de construction à laquelle on assiste aujourd'hui, jusqu'à ce que le béton armé dont la technique révolutionne aujourd'hui les principes constructifs trouve sa formule adéquate, enfin, jusqu'à ce que les architectes roumains de demain ou d'après-demain adaptent ces nouvelles méthodes aux conditions locales, au climat du pays et à notre caractère ethnique propre » [73].

À son tour, Florea Stanculescu confirme cette vision de perspective ouverte, en train de se définir: « De ce débat [entre le modernisme et le style national] et fusion de conception sortira peut-être, dans un siècle, un style qui, certainement, ne ressemblera plus au roumain d'aujourd'hui, mais sera un style. D'autant plus méritoire pour les générations qui vont le définir si ce style aura ses racines dans le sol de notre pays et portera l'empreinte roumaine » [74].

Le renouveau apparaît donc d'évidence aux architectes non comme un but en soi mais plutôt comme un moyen de progresser vers ce même but.

La démarche amorcée du style national comporte deux paliers – une nouvelle mise en perspective et de nouvelles références. Pour la première, il est question de revoir la manière même de se rapporter à la tradition: « À part l'influence de la vie sociale et de l'industrie, l'architecture subira, maintenant comme toujours, l'influence plus lente, mais plus sûre, des conditions climatiques. Avec notre mouvement moderne, fort, nous avons réussi à conquérir les principes perdus. [...] S'ils vont se développer logiquement dans notre capitale, ils vont conduire sûrement à une formule de greffe de l'esprit roumain sur l'architecture moderne. Bien évidemment, la ressemblance de cette architecture avec notre ancienne architecture sera seulement spirituelle » [75]. Par conséquent, spécificité nationale équivaut à sublimation de l'héritage traditionnel: à la décantation des formes correspond une décantation conceptuelle; à la nouvelle spiritualité des doctrines nationales une architecture roumaine moderne et spiritualisée.

En matière de sources, les architectes abandonnent les exemples des époques historiques pour des références atemporelles: les premières avaient très bien servi la genèse du style national, qui avait besoin des jalons figés pour pouvoir évoluer, mais pour la phase en cours, faite de relativisation et de conceptualisation, seules les secondes pourraient convenir. La référence atemporelle par excellence devient le vernaculaire, qui reflète par lui-même un long processus de décantation – celle des expériences successives de l'architecture locale. C'est d'ailleurs la seule référence que le moderniste accepte aussi, parce que épurée et a-stylistique: « Il ne s'agit pas d'un style – affirme Creanga – mais d'une conception qui surgit des nécessités qui affrontent les millénaires, il ne s'agit pas d'un style car les styles périssent, mais il s'agit d'une architecture de la simplicité qui reste inébranlable » [76].

Désormais, quand on parle tradition, on comprend architecture paysanne, ainsi que le démontre Florea Stanculescu qui est bien placé pour aborder ce sujet: « Cet héritage nous l'appelons architecture rurale et la modalité dont il nous a été transmis: tradition. Je pense que cette architecture de tradition qui est la nôtre a ses racines plus profondément ancrées dans le temps et dans la race que l'architecture maçonnée [au sens d'architecture de la tradition historique], le peu qu'elle nous est parvenue, car le Roumain est plus ancien que ces bâtisses. Ainsi, si on veut avoir la matérialisation fondée pour nos futures réalisations en architecture, nous sommes obligés d'étudier cette tradition aussi, à la connaître [...] et à nous l'approprier, à l'utiliser. Ainsi, l'héritage qu'on va laisser aux générations suivantes sera dans la ligne de la tradition et notre architecture sera liée à la terre et à la race. Sinon, les temps et les générations qui vont suivre vont rejeter comme inutiles tous nos efforts » [77].

De son côté, G. M. Cantacuzino qui est un des militants à la fois les plus fervents et les plus subtils de l'ethnique en tant que voie de renouvellement de l'architecture identitaire, écrit: « Les arts populaires font partie intégrante des traits d'une race, car ils ne sont pas soumis aux modes passagères, aux écoles intellectuelles, aux civilisations superficielles » [78]. « Mais se rapporter à l'art populaire n'est pas suffisant, encore faut-il savoir assimiler ses enseignements et non pas le copier, car il est un art consommé, qui n'admet pas de transposition » [79]. Ainsi, Cantacuzino met en garde ses confrères désireux de suivre cette voie: « L'art paysan est une école et non une carrière où tous viennent pour s'approprier les éléments dont il croit avoir besoin » [80]. Il écrit ailleurs: « Ceux qui ont isolé l'art populaire en disant que c'est le dernier mot du roumanisme ont mis en danger cette civilisation en devenir, pour la simple raison que l'art populaire représente un potentiel non dissout d'énergie créatrice et nullement une formule définitive et équilibrée » [81]. Dans la vision de Cantacuzino, ce caractère potentiel de l'art populaire fait sa force ainsi que son intérêt pour l'architecture roumaine moderne: « Le thème de la maison paysanne, dans sa simplicité classique, dans sa conception limpide, est un thème qui attend d'être développé; la notion qu'a le Roumain de sa maison porte en elle un monde plastique en devenir » [82].

Pour les adeptes du renouveau, s'intéresser à l'ethnique signifie, comme pour leurs collègues théoriciens, s'intéresser au territoire de celui-ci, à une dimension géographique, donc. Leur démarche se teinte des idées régionalistes, au moins sur

[illegible] conceptuel. Quand Arta Cerchez dénonce l'internationalisme comme solution pour l'avenir de l'architecture, il nuance son discours : une approche régionaliste « [...] ne pourra pas amener une égalisation du sens architectural, donc une uniformisation du style, car des facteurs locaux, comme le matériel, le climat, le paysage, auxquels s'ajoutent les œuvres d'art locales vont toujours influencer la pensée et l'âme de l'architecte, ce qui forcement se traduira dans ses créations comme quelque chose de caractéristique de la région où il est né et ou il habite »[83].

Cependant, le régionalisme défendu par les architectes roumains tient plus d'un *genius loci* généraliste et ne vise pas le détail qui est censé distinguer formellement des typologies selon les régions.

Quelle est donc la voie du renouveau ? « Les jeunes architectes, en maintenant la simplification caractéristique de l'architecture nouvelle et en accordant plus d'attention à la proportion et à la ligne architecturale, pourraient créer une architecture roumaine moderne originale, préconise Arta Cerchez. Les essais doivent être perpétués car ils mèneront – sans aucun doute – vers un futur style autochtone plus approprié à notre climat et plus proche de l'âme roumaine. On a essayé de l'architecture cubiste avec des applications d'ornements roumains, tentative identique à celles plus anciennes d'appliquer des détails roumains sur un moule français ou allemand. Répétons qu'il est beaucoup plus juste d'essayer la ligne roumaine avec la simplicité moderne »[84].

Et si c'était le filon latin ?
La vocation méditerranéenne

À côté de la voie ethnique et d'un recours épuré à la tradition architecturale locale, on remarque que plusieurs adeptes du renouveau font appel à des références externes, issues d'un héritage « latin », grâce à l'ampleur que gagne la composante latine dans la définition de la nouvelle spiritualité roumaine. En ce sens, on peut distinguer deux directions, les deux ayant leurs correspondants dans des phénomènes architecturaux plus vastes : celle qui exalte l'âme latine à travers un nouveau classicisme et celle qui se penche sur le vernaculaire méditerranéen, compris lui aussi comme reflet de la latinité.

La première direction est à la fois écho de l'« ordre monumental » de l'architecture de l'époque et la réponse locale aux confrontations entre la ligne dure du nationalisme et la « nouvelle spiritualité » roumaine. Ainsi, pour les adeptes du « nouveau nationalisme », la référence à la composante latine représente une modalité pour contrecarrer la position des intégristes, qui exaltent l'héritage oriental : « La tentative de délatinisation [de notre spécificité] doit être âprement rejetée. La réalité roumaine a déjà fait la preuve de sa latinité ; pas encore celle du véritable orthodoxisme »[85].

À la fin des années 1920, le nouveau classicisme gagne du terrain en Roumanie, comme partout ailleurs en Europe : attentif au pouls de la culture de son époque, l'esthéticien Petru Comarnescu observe avec justesse : « Le néo-classicisme est le phénomène caractéristique de l'art actuel. L'architecte G. Cantacuzino, le critique St. Nenitescu, le poète Ion Barbu explorent ses tensions », ou encore : « La culture néo-classique [...] apportera de l'équilibre entre présent et passé, va créer et va se consolider sur un terrain national »[86]. Parmi les architectes, quelques-uns comme Antonescu ou encore Marcu sont des défenseurs de l'ordre classique qu'ils comprennent comme structure fondamentale de toute pensée architecturale. À leur côté se range aussi George Matei Cantacuzino, le seul à revendiquer le classicisme comme thème latin.

Professeur d'histoire de l'architecture à l'École d'architecture, Cantacuzino est un connaisseur averti de l'art roumain – il publie de nombreux écrits sur le sujet

ainsi qu'un recueil de monuments roumains paru à Paris[87] –, mais aussi un lecteur érudit de traités d'architecture, d'histoire de l'art, d'histoire et de philosophie[88]. À travers ses recherches, il acquiert la conviction que le classicisme est une composante importante de l'esprit de l'architecture roumaine : « Ce n'est pas un simple hasard si Iasi est le bastion latin le plus avancé à l'Orient. Même si le monde slave a accaparé progressivement toutes les agglomérations méditerranéennes au bord de la Mer Noire, Iasi et toute la Moldavie ont continué d'exprimer des harmonies méditerranéennes tout aussi équilibrées que les architectures de Bramante. [...] La Munténie de Brâncoveanu était directement d'origine méditerranéenne »[89].

Cantacuzino fait la distinction entre esprit classique et classicisme en tant que style. Tandis que le premier est présent de manière diffuse dans l'architecture roumaine, remarque-t-il, le second est oblitéré dans son évolution : « Cette omission du classicisme dans notre évolution artistique contemporaine est surprenante quand l'héritage romain est encore tellement présent, quand l'ancien art religieux nous entoure de ses exemples tellement nobles, quand l'art populaire renouvelle sans cesse les exemples de vigueur et de goût, et quand le paysage roumain avec son orchestration classique nous imprègne toujours »[90].

En tant que caractéristique de l'esprit roumain, le classicisme s'impose aussi, dans la vision de Cantacuzino, comme seule solution viable de l'architecture roumaine moderne : « Mais tout excès [d'utilisation d'éléments byzantins dans le style national] amène une réaction ; un certain nombre d'adeptes de l'architecture roumaine se sont rendu compte que l'ancienne architecture, avec laquelle ils s'efforcent de renouer une tradition, contient aussi beaucoup d'éléments latins et que l'Italie et l'Espagne peuvent, au même titre que Byzance, donner des indications, avec cet avantage qu'elles ne guident pas leur attention aussi directement sur les motifs asiatiques, comme tend à le faire Byzance. Car Slaves et Asiatiques ont eu, sur la Roumanie, une influence indéniablement forte. Mais cette influence n'est pas essentielle. Or, le rôle de l'architecture est de dégager l'essentiel d'une civilisation en marche et la civilisation roumaine doit être occidentale, c'est-à-dire latine »[91].

Le classicisme est aussi la meilleure défense de la spécificité nationale. En pleine guerre mondiale, avec la Roumanie combattant les armées russes afin de reprendre les provinces de Bessarabie et Bucovine, encore une fois confisquées, Cantacuzino rédige avec l'architecte Doicescu un article manifeste : « Nous faisons la guerre à l'Orient, en suivant la ligne de notre destinée historique. Mais nous menons cette guerre pour nous libérer des influences nuisibles. Ainsi délivrés, nous regarderons avec plus d'acuité et plus de sérénité la civilisation de l'Occident, qui est dans l'esprit de notre passé »[92].

Il apparaît évident que Cantacuzino se situe dans la mouvance des méditérranéismes qui agitent à l'époque une certaine partie de l'Europe. Quand il parle de l'Occident, il parle de ce monde méditerranéen qui avait nourri la matrice roumaine, laissant ainsi des traces indélébiles. Profession de foi et exhortation : « Une culture valable est aussi une perpétuelle prise de position pour affirmer une conception. Contrairement au dilettantisme, la culture choisit. Et nous avons choisi l'Occident ».

La voie des architectes
Bâtir une nouvelle image

■ Si les écrits des architectes permettent de suivre le changement, ils n'explicitent pas, en revanche, le changement de rapport avec la compréhension de l'histoire et de la tradition. L'attitude des architectes des années 1930 préoccupés par le caractère roumain de l'architecture n'a

rien de comparable avec celle de leurs prédécesseurs, créateurs du style national. Ils ne sont plus les novices en matière d'architecture traditionnelle roumaine, savante ou populaire, qu'étaient leurs prédécesseurs. Ils ne se hasardent plus dans des écrits fantasques sur l'origine et la périodisation de l'art roumain ; au contraire, ils apprennent l'histoire de l'architecture à l'École d'architecture de Bucarest, étudient les monuments anciens dont ils exécutent les relevés, disposent d'une revue compétente, – *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice* –, dont ils sont parfois les collaborateurs enthousiastes et pertinents. Bref, ils disposent de tous les atouts pour avoir une meilleure perspective de cette histoire nationale. Mais la génération des années 1930 n'est pas seulement en possession d'outils qui l'aident à comprendre la tradition architecturale roumaine, elle en a acquis également la compétence de le faire, grâce au recul et à l'interprétation philosophique. Par conséquent, elle a une vision plus large et mieux fondée : la tradition ne se réduit plus à quelques exemples disparates, elle forme un *continuum* qui exprime l'essence de l'âme roumaine. Et c'est justement cette essence que l'architecture roumaine moderne doit traduire sans plus se parer de citations historiques.

Leur instruction permet aux architectes d'élargir l'éventail des sources d'inspiration. Le monde méditerranéen et l'héritage latin ont intégré, de vive allure, le *corpus* des sources. Parfois, les résultats laissent à désirer par leur incongruité, comme c'est le cas pour l'exotisme clinquant du style « mauresque ». Mais, tout d'abord, cette ouverture d'esprit et de connaissances pousse les architectes à découvrir les valeurs locales et à insister sur l'adéquation. De là un nécessaire retour aux « sources », mot par lequel les architectes comprennent l'art populaire, perçu comme véritable essence de l'âme roumaine. Mais de là naît aussi l'architecture inspirée du vernaculaire balkanique qui deviendra la marque des demeures chic du bord de mer, l'architecture en moellon des villas à la montagne, ou la formule décantée des résidences à la campagne qui s'inspirent de maisons paysannes. La renonciation (presque totale) aux grands modèles historiques en faveur du vernaculaire et surtout de l'art populaire engage le style national (s'il peut toujours supporter cet intitulé) dans une voie ouverte vers un certain régionalisme. Le changement d'attitude au sein même de l'idéologie est évident : les interrogations sur la nécessité d'une nouvelle dénomination (le « néo-roumain ») ne sont que le corollaire de ce que les adeptes de l'identitaire appellent dans leurs écrits « le début d'une nouvelle architecture ». Dans ces conditions, la désignation de « style national » ne devient-elle plutôt inappropriée ? D'ailleurs, les textes de l'époque privilégient le terme d'« architecture roumaine », ce qui n'enlève rien à la portée identitaire, tout en laissant libre voie à une vision plus nuancée.

Le renouveau qui s'opère à cette époque ne représente pas une simple étape dans l'évolution du style national. Certes, il est la conséquence naturelle de celle-ci, mais il dépasse les moyens d'expression et les mécanismes du mouvement qui l'a engendré, par le mûrissement de sa doctrine. Il est le seul à avoir véritablement réussi le défi de l'assimilation de la tradition, lancé presque un demi-siècle auparavant par une poignée de pionniers : il incarne la maturité de la pensée architecturale identitaire.

Reflet des théories du « nouveau nationalisme » roumain, ce renouvellement est en même temps en consonance avec les changements opérés à l'échelle européenne. À la fin des années 1920, à travers tout le continent, les styles nationaux et régionaux confondus semblaient frappés de désuétude et cherchaient une voie de réactualisation. Cette voie, qui sera mise

en œuvre progressivement, portera une empreinte commune. Méprisants, les novateurs du camp moderniste allaient appeler ce courant « l'internationale des pompiers »[93], pour mettre en évidence son fond commun, ainsi que son penchant pour le pittoresque.

Qu'on la compare avec la production grecque – d'un Aristoteles Zachos ou d'un Nikos Mitsakis – ou avec celle de divers régionalismes français, la nouvelle image du style national roumain s'encadre parfaitement dans ce courant représentant une expression à la fois unitaire et distincte. Unitaire par sa structure, distincte par ses détails de langage : un modernisme teinté de *genius loci* – régional ou national – fraie son chemin, pour montrer que l'architecture nouvelle n'est pas impersonnelle.

À l'Exposition internationale de 1937, ce nouveau courant est le personnage central. « C'est un terme à la mode – dit du mot *régionalisme* Edmond Labbé, commissaire général de l'exposition – un de ceux qui suscitent, à l'heure actuelle, le plus d'intérêt, le plus de sympathie, mais aussi le plus de méfiance, voire d'hostilité, quand ce n'est pas de mépris »[94]. Et il ajoute : « *Les artistes débarrassés* des styles décadents qui régnèrent avant la grande tourmente de 1914, [...] *ne demandent qu'à assouplir et à humaniser l'art nouveau* dont une avant-garde, à qui nous devons de la reconnaissance, a fait triompher les principes sur toute l'étendue de la planète. [...] *Indice important : le souci décoratif reapparaît* ». Humaniser la pensée novatrice d'un modernisme autrement trop mécaniciste, embellir ses structures dénudées, mais aussi doter d'une âme cette nouvelle architecture, pour qu'elle puisse durer : « *Il faut travailler à donner une âme aux formes nouvelles* ».

Chargé du Centre régional à l'Exposition de 1937, Émile Maigrot rassemble des documents sur cette doctrine en vogue pour lui servir d'appui théorique : « Le régionalisme n'est que l'adaptation de l'architecture moderne à la contrée où elle se développe »[95]. Quand il vient à Bucarest, invité par ses confrères roumains, Maigrot[96] est l'ambassadeur de cette pensée érigée en doctrine : « J'ai pris contact avec des blockhaus uniformes, dépourvus d'un point de vue architectural et qui ne se justifient que par le fait d'avoir été construits pour faire des affaires. Ils représentent en fait la folie du béton et une nudité intégrale. Je voudrais bien connaître la spécificité de la culture roumaine qui s'insinue, je pense, modestement dans plusieurs coins de la capitale ». À ses conférences dans la capitale roumaine assiste un grand nombre d'architectes roumains : lorsqu'il parle de « L'Architecture à l'Exposition de 1937 de Paris », la salle est remplie de représentants, convaincus ou occasionnels, du langage national – Antonescu, Stefanescu, Smarandescu, Statescu, Ciortan fils, Ciogolea, Gunes, Cantacuzino, Ghika-Budesti, Culina, Balosin, Burcus[97].

Avec les autres adeptes de l'identitaire architectural, les Roumains qui pratiquent cette doctrine partagent une vision commune : tous cherchent une inspiration « spirituelle », tous puisent directement dans l'esprit de l'art traditionnel, dans son essence, et affinent leur démarche. Fini le temps des discours architecturaux verbeux, le moment est venu de simplifier le langage. À la place de l'hyperbole, la litote.

LE RENOUVEAU : UNE AFFAIRE DES « ANCIENS » ET DES « MODERNES »

Le renouvellement du style national ne commence pas avec l'entrée sur la scène architecturale d'une jeune génération – c'est une partie des anciens représentants qui prépare la voie. Les premiers signes d'un changement de vision apparaissent déjà dans les années d'après-guerre, quand plusieurs architectes raffinent leurs discours, tels Smarandescu, Stanculescu, Marcu, Ciortan, etc.

En parallèle, avec la ligne conservatrice du style national, le renouveau commence à se préciser aux alentours de

1930, ouvrant ainsi une voie alternative de développement pour le style national. En termes d'esthétique et même de vision globale, les exercices du renouveau ne représentent pas un conglomérat. On peut déceler à l'intérieur de cette production apparemment très unitaire – ou, en tout cas, beaucoup plus unitaire que les étapes antérieures de l'évolution du style national – des approches différentes. Les « anciens » ont déjà une expérience derrière eux, une position définie vis-à-vis de la tradition et ont souvent participé de manière concrète à la création d'un *corpus* documentaire et à la recherche systématique de l'architecture ancienne – voir dans ce sens les apports substantiels de Stanculescu et Antonescu. À côté des « anciens », les jeunes arrivent avec un certain détachement: pour eux, la spécificité nationale est quelque chose d'acquis et l'histoire de l'architecture roumaine leur est déjà familière depuis les bancs de l'École. Ils connaissent non seulement les monuments historiques mais, grâce au travail de recherche de Gusti, ils apprennent à déchiffrer les secrets du monde rural. De plus, ils sont nourris à l'architecture moderne – au travers de voyages, de publications et de la production locale qui commence à se développer –, qui est devenue une seconde nature pour eux.

Engagés sur la voie du renouvellement, chacun amènera, de la sorte, son propre bagage et sa propre compréhension du phénomène. Ainsi, un regard attentif découvrira que le concert particulièrement harmonieux du renouveau est fait de notes distinctes, mais nullement discordantes.

La voie ethnique

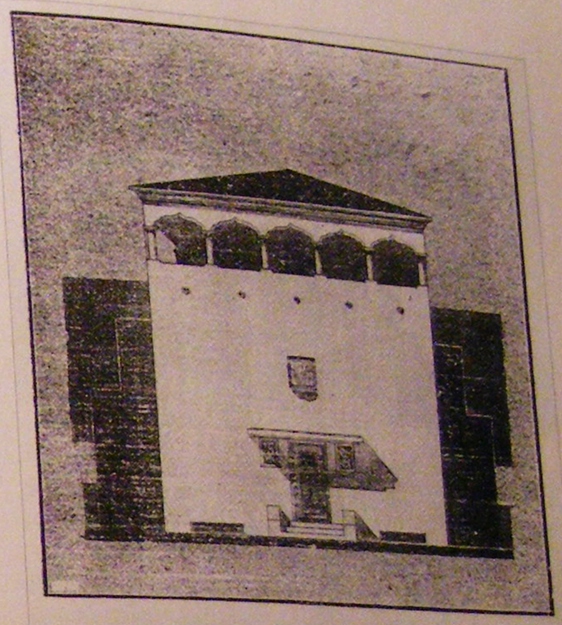
Florea Stanculescu, qui compte parmi les pionniers du renouvellement, incarne la voie ethnique. Chercheur passionné du monde rural, le contact avec l'architecture paysanne a pour lui la valeur d'une expérience initiatique qui le mène vers l'essence des choses. L'évolution de sa démarche est saisissante depuis ses premières réalisations qui portent l'empreinte des formules apprises à l'École d'architecture de Bucarest jusqu'aux œuvres de la fin des années 1920 qui traduisent en pratique la conception décantée acquise à travers ses recherches d'art populaire. Pour Stanculescu, l'architecture populaire est à la fois source d'inspiration et modèle conceptuel, ainsi qu'en témoigne son volume *Maisons et fermes à la campagne* (1927), sa revue *Caminul*, ou encore ses projets. Il apprécie dans l'architecture paysanne sa rationalité fonctionnelle et constructive [98], à laquelle la décoration et le pittoresque qui avaient séduit tant d'architectes sont entièrement subordonnés. « Il ne faut pas croire que l'architecture rurale comporte seulement des aspects, des formes, des stylisations d'art, écrit-il. Elle revêt, avec une surprenante habileté, des nécessités et procure des solutions d'une valeur incontestable » [99].

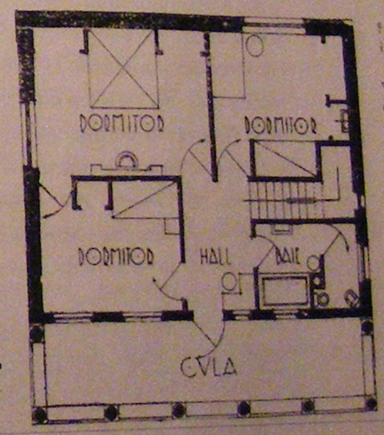
En étudiant les habitations paysannes de diverses régions, Stanculescu arrive à la conclusion qu'il y a une maison-type, qu'il appellera « maison-matrice », constituée d'un nombre variable de pièces (souvent une seule, à fonctions multiples) et de l'indispensable porche. On retrouve cette conception de base développée dans le projet pour sa propre maison, qu'il publie dans le dernier numéro de *Caminul* de 1929: intitulé « la maison carrée » [ill. 205], le projet représente une interprétation moderne de la « maison-matrice » [100]. L'architecture de la maison exprime sobriété et simplicité poussées à l'extrême, rappelant l'aspect compact des *cule*, qui l'ont certainement inspirée [101]. On trouve, d'ailleurs, dans un autre numéro de *Caminul* un projet désigné comme « habitation en forme de *cula* » [102], signé par Radu Udroiu, un collaborateur de Stanculescu, ce qui confirme que la vision de l'architecte avait influencé son entourage [ill. 206]. Aussi, à côté de sa propre maison, rue Sandu Aldea à Bucarest, s'élève la maison d'un autre

collaborateur (son subordonné à la Direction technique du ministère de l'Agriculture), Stefan Peterneli, qui est également une habile interprétation du vernaculaire local.

Épurant son langage national, Stanculescu adopte les principes de l'architecture moderniste. Il fait appel aux formes et aux volumes primaires, qu'il agrémente de quelques touches identitaires, affinées à l'extrême. Il emploie la même esthétique, sobre et efficace, pour le foyer des étudiants de l'Institut supérieur d'agronomie (1928-1929, Bucarest), dont la rigueur des façades est brisée par deux séries d'arcades formant un *foișor*, en haut d'une tour et un porche, à l'entrée de l'édifice [ill. 207]. Stanculescu croit à l'adéquation des styles aux programmes: ce qui explique pourquoi il choisit la spécificité nationale pour le foyer des étudiants, réservant le langage du modernisme à l'Institut d'agronomie (1928-1937). Autrement dit: efficacité et clarté pour un établissement d'enseignement supérieur et note d'intimisme pour la « maison » des étudiants, censée remplacer, pour la plupart d'entre eux, leurs maisons de la campagne roumaine profonde.

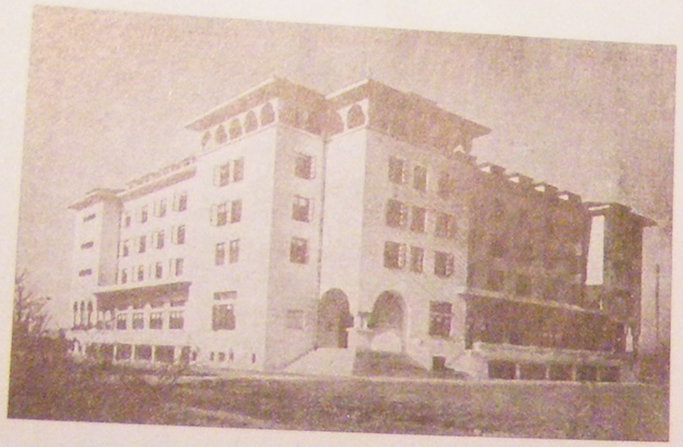
À côté de Florea Stanculescu, le jeune Octav Doicescu s'impose comme l'autre architecte par excellence de la voie ethnique. Inscrit à l'École d'architecture de Bucarest (1922-1928), Doicescu suit en même temps l'Académie libre des arts plastiques et le cercle d'art « Contimporanul », où il a l'occasion d'écouter les conférences de Marcel Janco [103]. Ainsi, il se forme sous les doubles auspices de la ligne traditionaliste et de la pensée moderniste. Doicescu est un moderne déclaré – il rallie son point de vue à celui de Horia Creanga et de Marcel Janco et, ensemble, ils publient en 1935 la brochure *Spre o arhitectura a Bucurestilor* (*Vers une architecture de Bucarest*); cependant, il est un adepte du *genius loci* et milite pour l'emploi de la tradition en tant qu'« inspiration





Ill. 205 : *Florea Stanculescu, « maison carrée ».*

Ill. 206 : *Radu Udroiu, « maison en forme de cula ».*



Ill. 207 : *Florea Stanculescu, Foyer des étudiants, Institut d'Agronomie, Bucarest.*

spirituelle ». Son expérience en matière de langage national commence sur ces bases, donc il appartient au renouveau depuis ses débuts.

Sensible aux formes plastiques, ouvert au modernisme, on peut se demander si la façon dont Doicescu assimile l'héritage ethnique dans son architecture a quelque chose en commun avec la démarche de Stanculescu. Il a été, sans doute, intéressé par la vision de ce dernier mais ses maîtres doivent être cherchés ailleurs. Il écrit de manière admirative sur Frank Lloyd Wright – qu'il désigne comme « un grand architecte de la spécificité américaine » – sans se réclamer de son architecture [104], mais on le sent fasciné par la vision de celui-ci. Il aspire à une synthèse plastique, tout comme le sculpteur roumain Brancusi [105]. Il semble évident qu'en admirant ces deux personnages, Doicescu tend vers une démarche similaire : les « structures essentielles » et « l'absolu organique » de Brancusi laissent entrevoir l'admiration qu'il a pour l'architecture de Wright.

Sans se consacrer entièrement à l'expression du *genius loci*, Doicescu lui fait une place importante dans sa création. Dans cette direction s'inscrit le restaurant « La Maison Blanche » dans la forêt de Baneasa, lieu de promenade à la périphérie de Bucarest (1930 ; proche de la leçon du pavillon de Barcelone de Duiliu Marcu), de même que le restaurant du Jardin botanique (Bucarest, 1930-1934). Ce dernier montre l'évolution accomplie par l'architecte : sa structure est nettement plus moderne et les renvois à la tradition sont plus discrets, relevant de la suggestion plus que de l'inspiration directe. Dans la même ligne esthétique se range le lotissement d'habitations pour les Usines communales de Bucarest (1937-1939).

Ill. 208 : *Octav Doicescu, lotissement des Usines Communales Bucarest – rue Herastrau.*

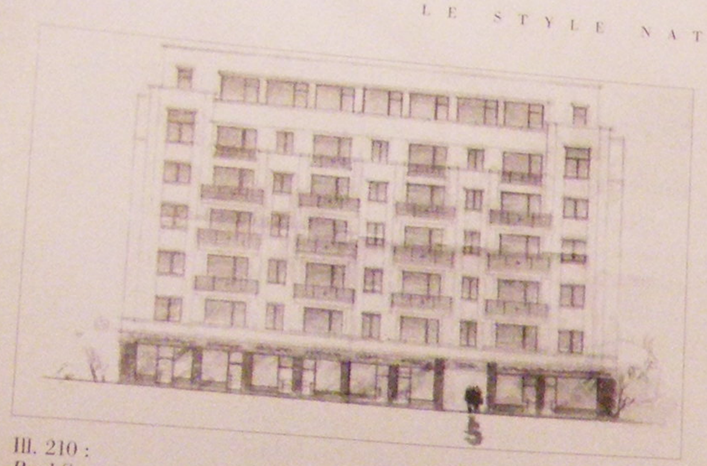
Dans le projet du « Parc de la jeunesse » (1937), dans lequel Doicescu a impliqué, il est déjà question d'un « village modèle » pour un lotissement d'habitations sociales, qui ne sera pas réalisé [106]. La même année, l'architecte est chargé par la société Gaz-Electra des Usines communales Bucarest d'un lotissement pour ses fonctionnaires dans le quartier Bordei-Jianu, qu'il exécutera avec son frère, Aurel Doicescu. Ce projet se transforme en ce « village modèle » rêvé : il fait appel au vernaculaire local qu'il décline sous tous ses aspects – de la maison rurale à l'habitation urbaine influencée par un héritage commun balkanique [Ill. 208, 209]. Situées dans des jardins, les petites villas, aux typologies variées, ont une structure limpide avec des volumes simples, animée par de fins décors en stuc, balcons et loggias en bois, colonnes délicatement sculptées. Une conception qui a enthousiasmé G. M. Cantacuzino : « L'aspect moderne, lumineux et intime est décidément roumain, sans pourtant être passéiste ou monastique. Les arcades et les toits en tuiles sont justifiés, ainsi que les balcons et les porches. Les formes sont sensibles et les plans judicieux » [107].

Un certain régionalisme

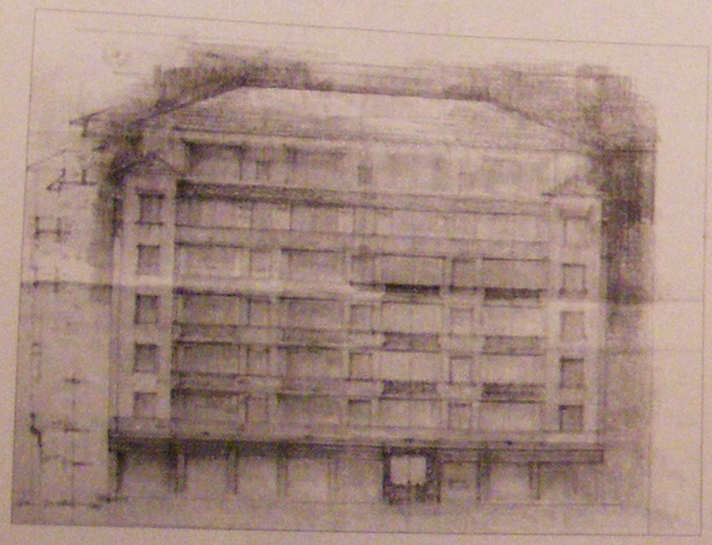
En dépit d'un intérêt manifeste pour les principes de l'architecture régionaliste – conditions climatiques et géographiques, matériaux locaux –, le style national n'avait tenté qu'exceptionnellement d'exploiter l'esprit local. Après 1918, le pays préfère se présenter sous une image unificatrice – la Grande Roumanie – à la place d'une Roumanie des régions. Cette politique centralisatrice est, d'une part, le fruit d'une attitude autoritaire mais, d'autre part, elle témoigne de la nécessité d'accomplir le processus d'unification, ainsi que le clament tous les textes de l'idéologie nationale – qu'ils appartiennent au nouveau nationalisme ou à la ligne dure – de l'époque.

Pourtant, à l'intérieur de cette pensée centralisatrice, les architectes commencent à manifester un intérêt plus marqué pour la problématique régionale, sensibilisés à la fois par l'étude approfondie du monde rural, avec la variété de ses régions, et par leur ouverture vers les doctrines

Ill. 209 : *Octav Doicescu, lotissement des Usines Communales Bucarest – rue Cringului.*



Ill. 210 :
Paul Smarandescu, immeuble de la Société Letea (1937), Bucarest – rue Matei Millo, version.



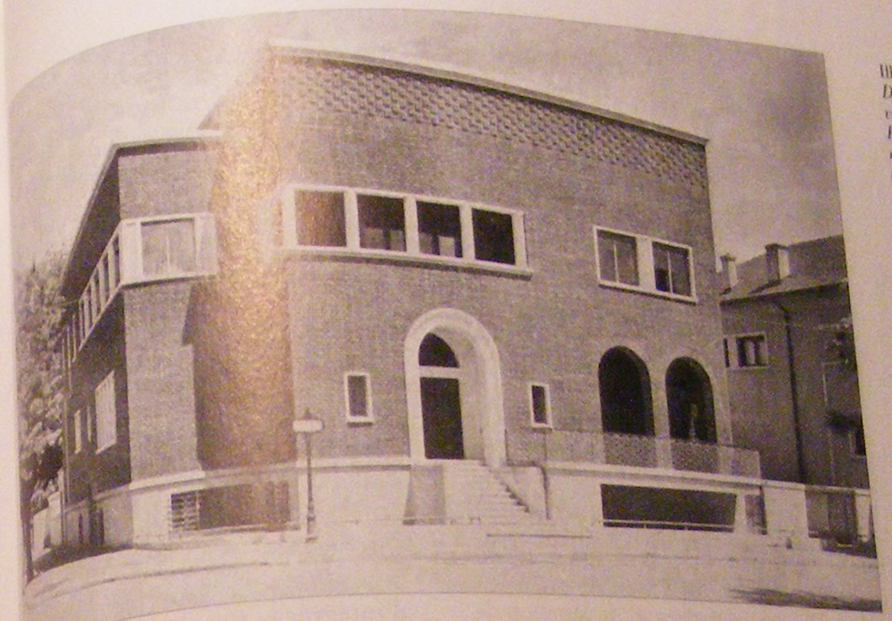
Ill. 211 :
Paul Smarandescu, immeuble de la Société Letea (1937), Bucarest – rue Matei Millo, version.

Ill. 212 :
Paul Smarandescu, villa Sanda Smarandescu-Ghiulamila (1934), Balcic.

architecturales qui préoccupent l'Europe. Les architectes roumains réagissent, à leur manière, à cette problématique. Leur régionalisme ne sera pas une architecture des régions, mais une architecture de l'« adéquation ». Autrement dit, une architecture qui essaie de comprendre et fusionner avec son site.

Leurs essais excluent l'architecture urbaine, notamment celle de la capitale, en tant que lieu d'échange et emblème d'un monde progressiste en pleine ébullition. Quelques-uns, à l'instar de Stanculescu, prônent l'adéquation stylistique aux programmes, tandis que d'autres favorisent une architecture à « choix multiples », comme le fait Smarandescu pour le projet d'un immeuble d'habitation que lui confie la société Letea (Bucarest, 1937). Il tient à la disposition de son client quatre variantes – deux « modernistes », deux « traditionalistes » – dont les dernières ne sont que des versions coiffées de toits en pente et parées de balustrades en briques pour les balcons [ill. 210, 211].

Que l'architecture demande une adéquation au contexte – qu'il concerne son programme, son emplacement géographique ou même le goût du client – Smarandescu le démontre parfaitement avec les résidences secondaires qu'il projette. En dehors de la ville, il n'est plus question de modernisme : sa vision est moderne, certes, mais toujours appropriée à son environnement. Les résidences campagnardes qu'il réalise durant cette période – la propriété de Traian C. Radulescu (1935, Uesti-Vlasca), celle de son épouse, Lyse Smarandescu (1936-1937, Uesti-Vlasca) et celle de Gabriela Teodorescu (1939, Girov-Neamt) – traduisent une assimilation décantée de la tradition populaire. L'architecte avait déjà fait ses preuves quant à ses connaissances en matière de sources traditionnelles, ici il affine son approche et l'imprègne d'une certaine vision wrightienne qui est, sans doute, très en vogue auprès des intellectuels roumains. Quant à la villa « Sanda »



Ill. 213 :
Duiliu Marcu, villa C. Busila, Bucarest – rue Modrogan (parc Filipescu).

(1934) au bord de la mer, dans la station chic de Balcic, il l'imagine dans la ligne du vernaculaire local (murs en moellons, volumes en saillie), avec une pointe de méditerranéité (vaste pergola) [ill. 212]. Comme d'habitude, Smarandescu fait preuve de souplesse dans ses choix et de capacité d'absorption de références utiles. On observe une préoccupation identique dans l'architecture de Duiliu Marcu. Rétrospectivement, il relativise le style national, préférant des termes comme « couleur locale » [108], et dévoile son enthousiasme pour « les exemples du passé, le charme du paysage et toutes les manifestations d'art traditionnelles » [109]. On reconnaît le souci de situer l'architecture dans son paysage, mais aussi un écho de la théorie de Blaga sur la matrice de l'espace géographique. Au début des années 1930, déjà enclin vers la rigueur et la limpidité, Marcu opte définitivement pour le « mouvement moderniste et international ». Vingt ans plus tard, il nuance et définit son approche comme une architecture *roumaine* moderne, « vêtue des formes originales » [110].

La villa C. Busila (Bucarest, 1932-1933, rue Modrogan, actuellement allée Alexandru), présente une composition très compacte, de facture cubiste, habillée d'un parement de brique ocre rouge [ill. 213]. « Quant à l'esprit architectural des façades, écrit Marcu, nous avons essayé de donner une note régionale à l'architecture moderne et de la rendre "nationale", en employant au rez-de-chaussée des arcades en plein cintre et en mettant quelques accents décoratifs, comme par exemple la frise en jeux de briques du couronnement des façades ; les ornements géométriques taillés en pierre, qui apparaissent dans certains pilastres de l'étage, ainsi que dans l'arcade de l'entrée principale » [111]. Cet « hôtel particulier » rappelle une œuvre de jeunesse, la

Ill. 214 :
Duiliu Marcu, villa Olga Stefanescu, Campulu (Sinaia).

villa du boulevard Lascar-Catargiu construite dix ans plus tôt à Bucarest, dont l'esthétique néo-byzantine avait été ici épurée au maximum. Quand il parle de « note régionale » pour désigner cette formule cubiste teintée d'un esprit byzantin revisité, Marcu joue avec la sémantique des sources et choisit la référence « culte » par excellence pour faire une architecture de capitale. Ce qui lui permet d'ailleurs de parler d'architecture « moderne » et « nationale » en même temps.

La villa Olga Stefanescu de Cumpatu (1934) accuse un volume encore plus compact, découpé seulement par le porche d'entrée et par la loggia qui lui correspond au premier étage [ill. 214]. Pareillement, Marcu détourne cette architecture cubiste en employant un parement de moellon de pierre dure en *opus incertum* et en ajoutant une structure rustique en bois à la loggia, ainsi agrandie en terrasse. Cette adaptation minimum au *genius loci* permet néanmoins une identification des lieux. Marcu ne suggère pas ces derniers en optant pour une vision épurée du vernaculaire local mais en dialoguant avec le cadre géographique – la pierre des montagnes et le bois des forêts. En revanche, pour conférer une note régionale à la villa du bord de mer, il fait appel aux formes vernaculaires traditionnelles – les volumes bien structurés de l'héritage balkanique – pour concevoir une composition moderne.

L'architecture balnéaire représente la grande nouveauté de ces « années folles » que vit la société roumaine après la guerre. Avant 1918, les séjours au bord de la mer sont plutôt rares par conséquent, les résidences secondaires aussi. Dans les années 1920, s'épanouit une vie moderne, faite de sport et de loisirs de plein air. Le bord de mer devient le cadre des vacances des classes aisées qui s'y font construire des villas. La passion que la reine Marie éprouve pour Balcic, petite localité balnéaire où elle possède l'un de ses « nids », transforme celle-ci en station à la mode, parée d'une architecture de haute qualité. Dans l'autre station chic, baptisée Carmen-Sylva en souvenir de l'ancienne reine, les villas se multiplient également de même que les hôtels aux allures de paquebot.

Quelle architecture faut-il adopter pour ce littoral qu'on découvre maintenant avec délice ? Deux directions s'imposent aux architectes soucieux de rendre entière la spécificité du lieu. Le choix se répartit entre, d'une part le vernaculaire et, d'autre part, l'esprit méditerranéen. Concernant le premier, la composante balkanique se teinte d'une couleur orientale : en effet, Dobroudja, la région bordant la Mer Noire, avait appartenu à l'Empire ottoman avant d'intégrer la Roumanie à la suite de la guerre d'Indépendance de 1877-1878 ; de plus, les guerres balkaniques de 1912-1913 avaient repoussé vers le sud le territoire roumain, le littoral pénétrant ainsi encore plus dans ce monde de mélanges culturels. Avec l'annexion des nouveaux territoires, on découvre le vernaculaire pour se l'approprier au bénéfice des villas cossues. Quant à l'architecture méditerranéenne, on la justifie par le partage d'un même espace maritime et d'une même culture : la communication avec la mer Méditerranée ainsi que les souvenirs antiques d'un Pont Euxin au littoral habité par des Grecs et Romains, avec Tomis comme lieu d'exile du célèbre Ovide, représentent autant de raisons pour justifier ce choix. Vêtue de blanc, empreinte d'eurythmie classique, cette architecture sera privilégiée par G. M. Cantacuzino dans sa forme puriste, ou encore par Arta Cerchez ou Victor Stefanescu dans une veine plus pittoresque.

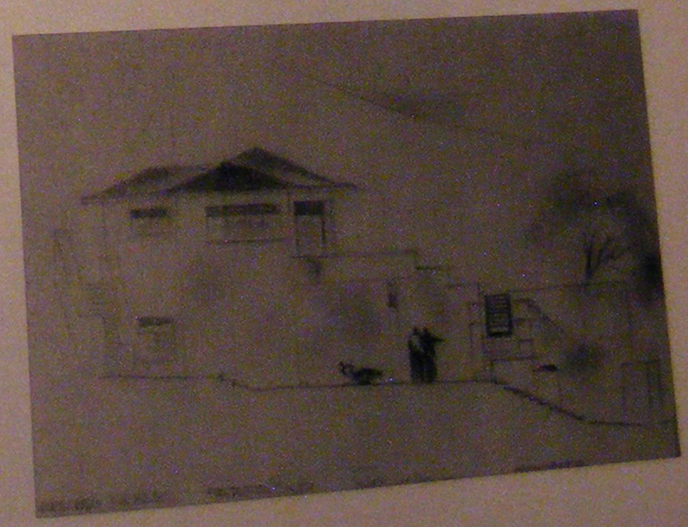
La direction inspirée par le vernaculaire, telle que l'exploitent Smarandescu et Marcu, trouve son épanouissement dans l'œuvre de Henriette Delavrancea-Gibory. Fille du grand écrivain Barbu Stefanescu-Delavrancea, créateur et promoteur d'un art national, la jeune Henriette commence

Ill. 215 : *Henriette Delavrancea-Gibory, villa Popovici (1934), Balcic.*

admirer l'héritage de l'art ancien à
vers les albums de monuments histo-
ques que son père reçoit en sa qualité de
nistre des Travaux publics [112],
suivent les cours à l'École d'archi-
ture de Bucarest – elle est la quatrième
femme architecte de Roumanie [113] – d'où
le sort avec une passion constante pour
spécificité locale à laquelle elle ajoutera
bientôt celle, toute aussi forte, pour l'es-
rit rationnel. Elle affirmera à la fin de
a carrière : « Mes maisons ont un air
roumain, [...] mais elles sont en même
temps modernes d'aspect et par leur
fonction » [114].

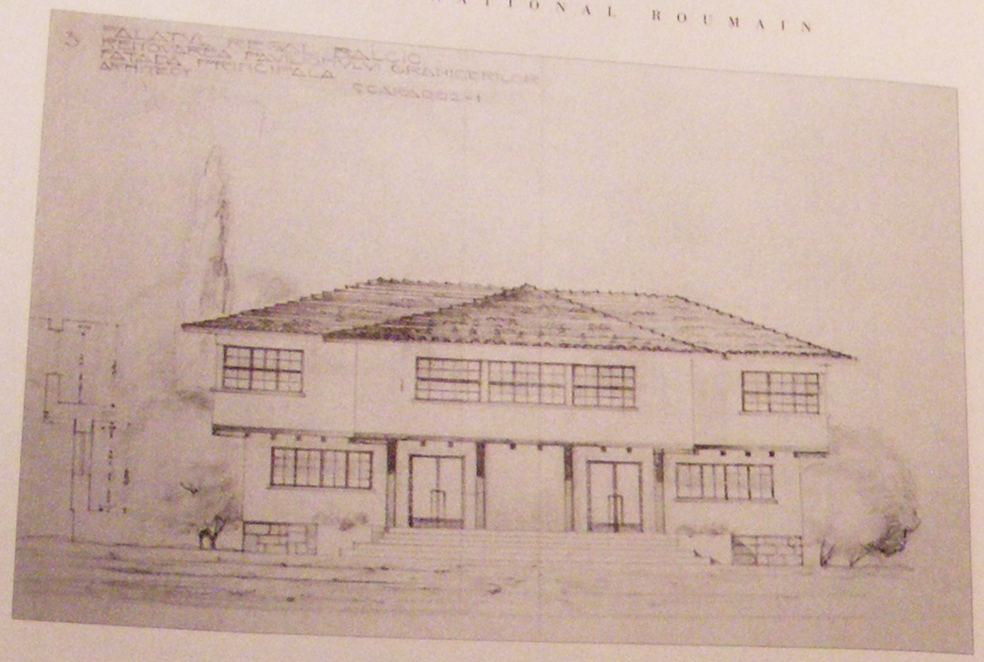
Pour son architecture résidentielle, Delavrancea-Gibory revendique deux maîtres incontestables – Le Corbusier et le Frank Lloyd Wright de la période prairie. Si elle projette des résidences à la campagne, des villas au bord de la mer ou des habitations en ville, pour mieux appuyer son discours Delavrancea-Gibory a recours de ces deux grands exemples, qu'elle considère appropriés au cas roumain – attachée au vernaculaire balkanique, elle en retrouve les formes dans les volumes en encorbellement de Le Corbusier, tandis que Wright lui évoque probablement les vastes plaines du sud de la Roumanie. Certes, son architecture parle un langage international, mais toujours avec un accent local.

L'architecture de ses villas de Balcic représente sa plus grande réussite. Encastrées dans la côte rocheuse du littoral, les volumes des maisons se structurent dans des compositions complexes, qui se revendiquent à la fois du vernaculaire balkanique et du paysage même [ill. 215, 216, 217]. Des murs blanchis à la chaux, des volumes en saillie qui s'articulent autour d'un noyau central – n'oublions pas que ces mêmes éléments avaient été découverts avec émerveillement par le jeune Le Corbusier pendant son voyage en Orient, et qu'ils l'avaient influencé ensuite dans



Ill. 216 : *Henriette Delavrancea-Gibory, « Turnul lui Mugur » (1935), Balcic.*

Ill. 217 :
Henriette Delavrancea-Gibory, palais royal, pavillon des gardes (1936), Balcic.



sa vision novatrice. Éprise de cette architecture solaire, Delavrancea-Gibory l'introduira également en ville où elle l'adaptera à ses projets d'habitations [ill. 218].

Les adeptes du renouveau troquent l'histoire pour la géographie et commencent à s'intéresser à la problématique régionale. Plus qu'une architecture, ils pratiquent une attitude régionaliste, faisant que leur approche est parfois conjoncturelle voire formelle. Ceci peut expliquer le cubisme en appareil de moellon à la montagne et l'esprit méditerranéen transplanté depuis le bord de la mer jusque dans la capitale.

Ill. 218 :
Henriette Delavrancea-Gibory, immeuble, Bucarest – rue Pictor Iscovescu.

Le rythme classique

On assiste dans l'Europe entière à une correction de l'esprit classique, sous diverses formes parmi lesquelles on regrette justement un langage commun à l'espace méditerranéen. La Roumanie ne peut s'ouvre au classicisme ; on s'allie à un courant d'idées mais, en même temps, on l'adopte pour des raisons liées à l'héritage latin, ainsi que le fait G. M. Cantacuzino.

L'esprit classique s'insinue progressivement dans l'architecture roumaine de manière, soit en « hybridant » par sa saveur limpide d'autres expressions stylistiques, soit en s'imposant comme l'image fondamentale du nouveau classicisme. De nombreux adeptes du renouveau imprégnèrent à l'image de la spécificité nationale un esprit classique, par souci de mode ou par conviction idéologique. Il n'y a pas de règle au niveau général, les exemples peuvent aller de la pensée normative qui règne sur la conception architecturale, se rapprocher du monde byzantin ou encore s'apparenter aux édifices populaires. En principe, il n'est pas question de copier une autre architecture, tout se réduit à une affaire de rythme – des pleins et des volumes – qui imprègne l'œuvre en question.

De l'ancienne garde, Petre Antonescu est le plus proche de l'esprit classique. Formé sous le signe du classicisme, il reste un grand admirateur de ses principes qu'il suit même quand il se voue au style national. L'ordre et la symétrie règnent dans sa conception architecturale, en la gardant ainsi des éventuels excès auxquels aurait pu le soumettre le langage national. Il est, par conséquent, naturel qu'il emploie une vision classicisante comme fondement de son apport au renouveau. L'Institut d'histoire de Bucarest représente l'exemple le plus accompli dans ce sens, associant dans une composition subtile esprit classique et spécificité nationale [ill. 219]. Antonescu joue sur la suggestion : il crée un dialogue austère entre les grands pilastres qui gardent les deux porches d'entrée et l'ordonnance des fenêtres du corps central et coiffe les volumes épurés des toits en pente, couverts de tuile. Il joue aussi de l'ambiguïté et traite les porches à la fois comme péristyle d'un temple antique et comme l'espace de transition typique de l'architecture traditionnelle roumaine. « [Étudiant l'architecture ancienne roumaine] j'ai surpris la parenté architecturale des porches des églises non seulement avec le péristyle des temples antiques, mais aussi avec le porche des

Ill. 219 :
Petre Antonescu, Institut d'Histoire, Bucarest – détail.

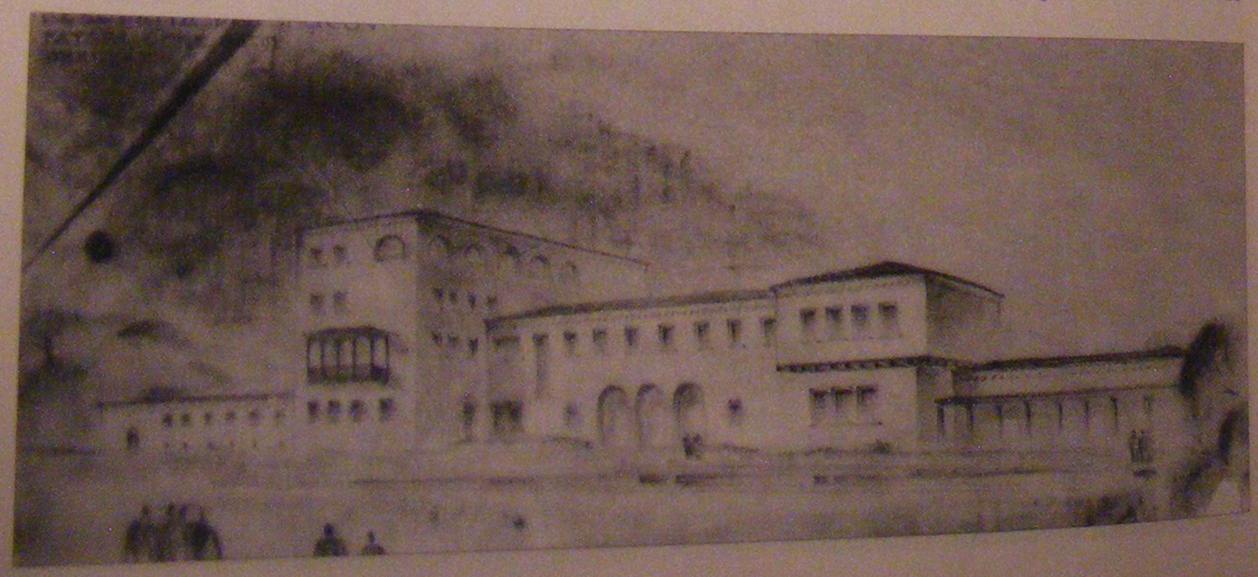
Ill. 220 :
Petre Antonescu, projet pour le Palais municipal de Bucarest (1939).

maisons paysannes, parenté qui les rapprochaient dans une unité de création populaire pleine de signification quant à la compréhension de l'origine de l'architecture roumaine », confesse l'architecte [115].

Il utilise la même approche associative pour son nouveau projet d'hôtel de ville de Bucarest [116] [ill. 220]. De ses anciens dessins, il garde le motif – la griffe de son architecture d'avant la guerre – des arcades trilobées, repris ponctuellement. C'est la seule référence explicite à l'architecture ancienne roumaine, révérence tirée à l'art brancovan. Pour le reste, il recourt uniquement à des suggestions et décante au maximum son vocabulaire. La force de la suggestion réside dans l'agencement des volumes et le rythme des baies qui représentent une double allusion, aux ordres classiques et aux enfilades des arcades de l'architecture médiévale roumaine. Les ornements ne sont qu'une présence discrète, comme une note en sourdine, dans cette composition qui mise sur les lignes et les formes. L'ensemble est flanqué d'une haute tour (d'inspiration toscane) qui par sa silhouette rectiligne représente la composante occidentale – à comprendre latine – de l'art roumain.

D'où vient cet air toscan qui souffle assez souvent sur les œuvres du renouveau ? Est-il le simple reflet d'une mode

Ill. 221 :
Henriette Delavrancea-Gibory, résidence princière à Snagov.



de la part des architectes roumains, désireux d'intégrer la science européenne de l'époque, ou une coïncidence formelle, fruit du travail des mêmes architectes qui, après avoir décanté les formes spécifiques de la tradition culte roumaine, sont arrivés à une conclusion esthétique similaire ? Les deux réponses se valent. De plus, la forte empreinte italianisante de l'art brancovan – étalon incontournable de la tradition locale –, avec ses arcades arrondies des loggias, ses balustrades ornées d'opulentes feuilles d'acanthe ôte tout besoin de justification à une telle question. Ainsi, les architectes roumains trouvent une réconfortante analogie avec cette mode qui s'était emparée de l'architecture européenne. Antonescu fait appel aux formes toscanes pour adoucir la rigueur classique de la gare fluviale de Giurgiu (1935-1936), tandis que Henriette Delavrancea-Gibory les associe à son langage favori issu du vernaculaire balkanique pour forger une autre image de la spécificité nationale [ill. 221].

Enfin, une autre facette de cette vision classicisante est illustrée par l'esthétique byzantine. Un premier pas dans cette direction avait été fait par Duiliu Marcu qui décrivait lui-même sa production des années 1920 comme du « néo-byzantin ». Il revient en pleine période moderniste sur ce thème qu'il adapte avec beaucoup d'habileté à l'architecture cubiste de la villa Busila de Bucarest. L'art byzantin, source culte de l'architecture roumaine, intéresse les architectes roumains à la fois pour ses vertus plastiques – formes architecturales pures, proches du géométrique, plus la qualité des matériaux – et pour ses connotations historiques – à cheval sur deux péninsules, reposant sur les deux grandes cultures classiques, grecque et romaine. De sorte que les références au monde byzantin se multiplient dans l'architecture roumaine moderne. Les interprétations puristes, dans la veine « néo-byzantine » de Marcu, sont rares ; en revanche, l'emploi ponctuel et la suggestion abondent. C'est le cas des œuvres de Constantin Iotzu qui place le byzantin, comme pour le situer dans l'histoire, dans un contexte classicisant plus large, où il côtoie la sobriété des styles antiques ou les formes animées du rustique italien.

Une image pour la Roumanie moderne

■ Dans les expositions internationales, l'heure n'est plus à l'exotisme ethnique de parade, les pavillons sont maintenant des manifestes du progrès. Quand ils reflètent la tradition de leur pays respectif, ils l'assument de manière discrète, comme une composante reconnue, qui ne doit pas s'exhiber pour être acceptée. De la sorte, les pavillons roumains montreront une Roumanie moderne, partie intégrante d'une Europe moderne. Les jeunes architectes du pays ont le même désir de se montrer européens : « Bien qu'attiré, dès [ma] jeunesse, se confie Duiliu Marcu, par les études qui lui ont fait connaître et aimer la collectivité roumaine avec toutes ses valeurs nationales, après avoir pris contact avec la culture occidentale, [...] [j'ai] compris de bonne heure que chaque homme de science, et chaque artiste, a aussi des devoirs à remplir envers la grande famille européenne » [117].

À l'Exposition internationale de Bruxelles en 1935, le pavillon roumain, œuvre de Constantin Mosinschi, allie le modernisme et l'austérité imposante du

Ill. 222 :
Constantin Mosinschi, le pavillon roumain à l'exposition internationale de 1935 de Bruxelles.

Ill. 223 : *Victor Smigelschi.*
Pavillon roumain à l'exposition internationale de 1937 de Belgrade.

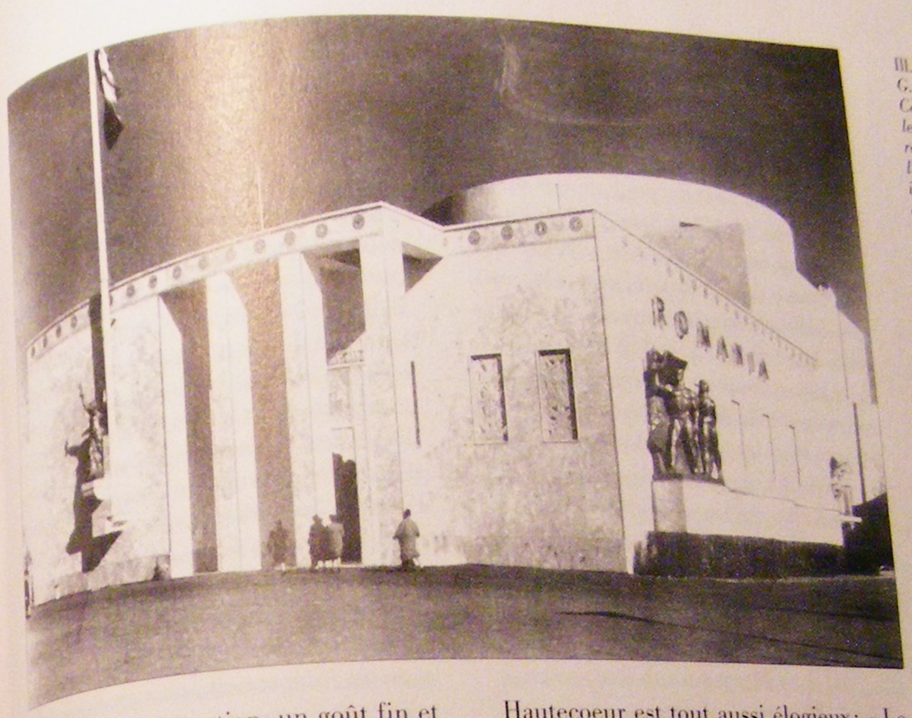
Ill. 224 :
Duiliu Marcu, le pavillon roumain à l'exposition internationale de 1937 de Paris.

Ill. 225 :
Duiliu Marcu, le pavillon roumain à l'exposition internationale de 1937 de Paris – cour.

nouveau classicisme [ill. 222]. C'était Carol II en personne qui avait choisi, parmi quatre projets dessinés par Mosinschi, la version finale. « Les organisateurs de l'Exposition ont voulu créer le cadre pour un examen international sur les réalisations les plus modernes de tous les domaines de l'activité humaine, donc y compris l'architecture » [118], révèle l'auteur, concluant : « C'est la raison pour laquelle on ne s'est pas présenté avec une architecture nationale ».

Les pavillons des expositions suivantes renonceront à cette image stricte du modernisme pour apporter une touche spécifique. En 1937, à Belgrade, l'auteur du pavillon (Victor Smigelschi) joue sur le thème byzantin qu'il traite par le prisme du nouveau classicisme [ill. 223]. À Paris, le pavillon roumain s'élève à côté du pavillon soviétique et en face de l'allemand : signé par Duiliu Marcu, apôtre du nouveau classicisme en Roumanie, il parle le même langage que ses puissants voisins [ill. 224]. Mais cette similitude s'arrête à la façade principale de l'édifice : dès que le visiteur franchit son seuil, il pénètre dans un monde qui est spécifiquement roumain, tout en restant moderne. Les façades latérales reprennent, de manière très stylisée, le motif du porche des maisons paysannes et créent des cadres successifs pour les mosaïques de Nora Steriade qui illustrent d'anciens contes roumains. Dans le jardin, les pergolas s'inspirent à la fois du porche et du typique *foişor* [ill. 225]. Seul le restaurant roumain affiche une architecture entièrement internationaliste : l'unique concession, fort discrète d'ailleurs, est la rangée de tuile qui souligne la corniche du toit en terrasse. Commentant son discours architectural, Marcu explique qu'il a cherché à harmoniser l'architecture régionale roumaine avec l'esprit international de l'Exposition.

Waldemar George qui se plaint du manque d'une image architecturale à l'Exposition, trouve au contraire le pavillon roumain enthousiasmant : « Tout y atteste



Ill. 226 :
G. M. Cantacuzino, le pavillon roumain à l'exposition internationale de 1939 de New York.

une richesse d'invention, un goût fin et un élan vital assez rares de nos jours. [...] Rien n'y donne l'impression de pédanterie et du rationalisme, considéré comme une fin en soi. La présence du passé est sciemment soulignée » [119]. Louis Hautecoeur est tout aussi élogieux : « Le pavillon Roumain nous semble un de plus réussi de l'Exposition [...] M. Duiliu Marco a su utiliser les matériaux roumains, les mettre en valeur grâce au procédé de la technique moderne, et aussi rappeler, par

Ill. 227 :
Octav Doic restaurant roumain à l'exposition internatio de 1939 de New Y

des formes et des motifs ornementaux, les traditions de l'art savant et populaire de la Roumanie » [120]. Face à ce succès, le roi Carol II note avec satisfaction dans son journal : « [le pavillon] est, véritablement, un des plus réussis, pour ne pas dire le plus réussi, tout l'honneur à Gusti [121] pour le travail fait et le résultat obtenu. Non seulement il est artistique mais il est aussi une belle synthèse de la production matérielle et intellectuelle de la Roumanie » [122].

Une architecture aussi riche de connotations est celle des stands roumains pour l'Exposition internationale de New York de 1939. Le pavillon, signé par G. M. Cantacuzino, est un parfait exemple de sa vision « latinisante » (les piliers d'ordre colossal du porche dialoguent avec l'architecture italienne de l'époque) ponctuée de décorations d'inspiration brancovane [ill. 226]. La « Maison roumaine », œuvre d'Octav Doicescu, abrite un restaurant sous l'apparence d'une église traitée selon les normes du renouveau [ill. 227]. « Cette structure – commente le catalogue de la section roumaine –, projetée par O. Doicescu, représente la continuité de la tradition de l'architecture romaine méditerranéenne dans l'art roumain, de la même manière que la langue roumaine est la continuation du latin populaire des temps de Christ. La Maison roumaine est plus qu'une forme d'architecture : c'est une expression de l'esprit roumain, une démonstration d'un mode de vie » [123].

Comparer la composition épurée du pavillon officiel projeté par G. M. Cantacuzino avec tout autre pavillon roumain du début du siècle rend compte du chemin parcouru par le style national depuis ses débuts jusqu'à ce qui est pratiquement sa phase finale. C'est une évolution qui enferme en quelques traits architecturaux l'histoire de tout un peuple et un pays en devenir, depuis l'affirmation de son indépendance jusqu'à acquérir sa place dans le concert européen. L'évolution d'une idéologie nationale depuis les discours patriotiques enflammés jusqu'à un nationalisme inquiétant, doublé d'un régime autoritaire.

Renouveler le spirituel
Vers une esthétique du béton armé

■ Dans la nouvelle architecture religieuse, plusieurs églises emploient le béton armé, depuis la cathédrale de Galati (1912) de Antonescu et Burcus, jusqu'à l'église Saint-Elefterie-Nouveau (1937-1942) de Iotzu. L'utilisation du nouveau matériau représente à la fois un stimulant et une contrainte pour la pensée architecturale : d'une part, le béton permet aux architectes d'oser des dimensions majestueuses, à l'échelle de leurs rêves de « cathédrales » ; d'autre part, ils se voient obligés d'adapter les plans et les solutions constructives traditionnels aux particularités de ce matériau. Ainsi, les édifices religieux, qui gagnent substantiellement en monumentalité, proposent aux fidèles des formes géométriques pures qui vont de paire avec une symbolique architecturale recherchée (voir Madona Dudu à Craiova, la cathédrale de Cluj). Par souci de suivre l'air du temps, mais aussi de répondre aux exigences du béton armé, les architectes recourent de plus en plus aux plans rectangulaires – solution exceptionnelle dans l'art ancien roumain – et simplifient leur vocabulaire, en s'appuyant plus sur l'expressivité des matières de placage (brique, pierre de taille) et des volumes proprement dits. S'ils innovent souvent au niveau de la planimétrie – en partant de la formule basique du carré ou du rectangle, ils développent des structures complexes –, ils ne profitent guère des possibilités esthétiques du béton, soucieux de respecter la ligne imposée par la tradition. Une exception sera constituée par les projets d'églises, demeurés sans suite, au début des années 1940, des adeptes d'une spiritualité intégriste : à l'exposition d'art légionnaire en 1940 ou au concours pour une « cathédrale » à Odessa en 1942, Constantin Joja et Nicolae Goga exploitent les qualités du béton pour défier toute

loi de la pesanteur et créer des églises éthérées.

Le 10 novembre 1940, un terrible tremblement de terre ravage le pays, provoquant des dégâts matériels considérables, dont la destruction partielle de nombreuses églises. La catastrophe provoque une reconsidération des techniques de construction et fait du béton armé et de sa technologie de pointe les protagonistes principaux de l'architecture de la reconstruction. En matière d'architecture religieuse, Antonescu présente deux ans après une série de projets qui révolutionnent entièrement ce domaine [124].

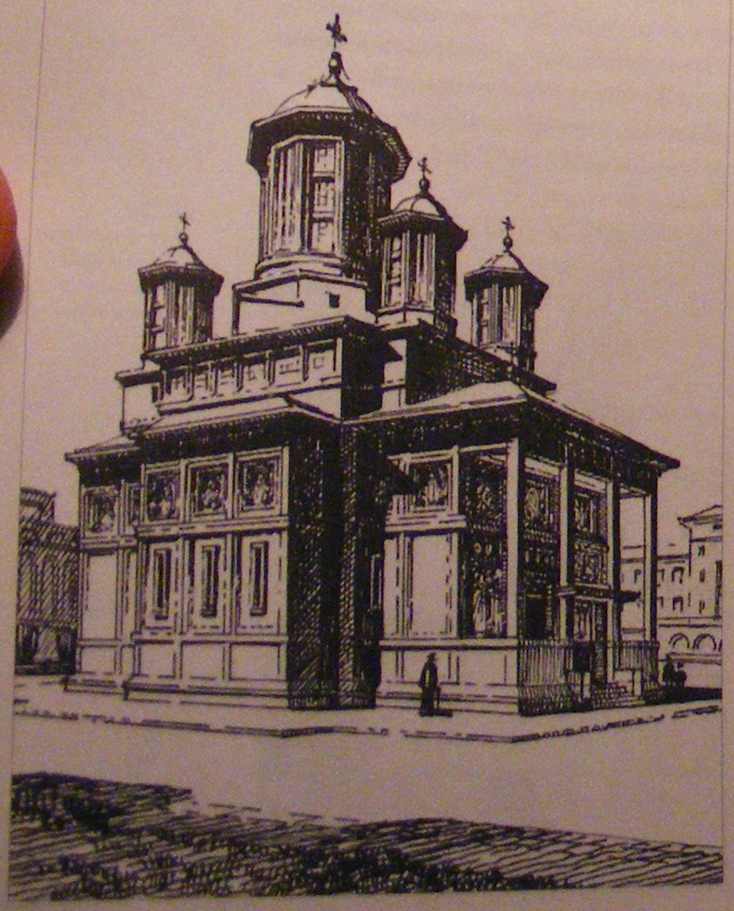
Biserici noua (Églises nouvelles), l'ouvrage qui rassemble ses projets, débute par une argumentation historique sur la naissance de l'architecture byzantine, qui lui ôte toute signification symbolique pour insister uniquement sur les problèmes techniques de construction. Celle-ci est construite avec beaucoup de soin, afin d'écarter toute susceptibilité quant aux innovations inappropriées pour une architecture si liée à la pensée symbolique et à un répertoire traditionnel. Antonescu est parfaitement conscient que le manque de véritables innovations en matière d'architecture religieuse n'est pas dû à l'inertie des spécialistes mais plutôt au caractère sacré du sujet, qui n'admet pas des interprétations de la doctrine. Aussi prend-il toutes les précautions pour faire accepter la nécessité de renouveler cette architecture. Il explique que la formule consacrée de l'architecture byzantine (celle diffusée aussi sur le territoire roumain) n'est que l'aboutissement d'une évolution formelle, dictée par des nécessités constructives, et met en évidence ses faiblesses techniques (risques accrus de stabilité, en raison de l'utilisation généralisée des voûtes et coupoles à la place des plafonds). Risques qui augmentent encore plus dans des situations limite, tel un tremblement de terre. Occasion pour l'architecte de montrer que toutes les églises anciennes, pour la restauration desquelles la Commission des monuments historiques avait adopté la structure en béton armé, avaient très bien résisté au tremblement de terre de 1940. *Quod erat demonstrandum.*

Pour démontrer que les nouvelles conceptions – planimétriques et de composition – engendrées par le changement de matériau ne sont nullement hérétiques par rapport à la pensée première de l'architecture religieuse, Antonescu s'appuie sur des exemples célèbres d'évolution formelle des édifices religieux : la transposition en pierre de la structure primitive en bois du temple grec, l'adoption de l'arc-boutant dans l'architecture gothique, etc. Il faut refuser de « confondre l'idée d'innovation avec celle de progrès », insiste l'architecte, tout en assurant que par l'emploi du béton armé : « On peut prévoir un profond renouvellement, en allant jusqu'à la limite logique des techniques de construction et cela sans préjudice pour le conformisme traditionnel ». « Dans l'art, comme dans toutes les créations d'ordre spirituel et particulièrement en architecture, ajoute-t-il, la condition du progrès reste la lucide harmonisation des

Ill. 228 : *Petre Antonescu, « église simple avec structure en béton armé ».*

Ill. 229 :
Petre Antonescu, « église simple avec structure en béton armé ».

Ill. 230 :
Petre Antonescu, « église simple avec structure en béton armé » – variante avec cinq tours.



innovations nécessaires avec les traditions inébranlables ».

Pour concrétiser ses arguments, Antonescu présente plusieurs projets qui constituent, en principe, autant de typologies qu'il explore à partir des formes traditionnelles. Il fait appel à toutes les sources de l'art ancien roumain, qu'il exploite différemment. La Moldavie de Stefan cel Mare l'inspire le plus par la rationalité des plans (alliance entre le plan rectangulaire à l'extérieur et le plan triconque à l'intérieur), par la solution des « voûtes moldaves » (double système de quatre ares superposés, avec un décalage de 45°), ainsi que par l'esthétique élancée et géométrisée. Les églises paysannes en bois l'intéressent pour leur logique constructive et leur simplicité qui reste efficace et expressive, tant au niveau de la structure que du vocabulaire. Les exemples valaques l'enseignent sur l'évolution des formes de couvrement, de l'église à une tour jusqu'au modèle complexe à cinq tours. Enfin, il se penche sur l'archétype byzantin, qu'il considère surtout à travers ses formes symboliques – la coupole et le plan central.

Avec ce riche matériel, Antonescu conçoit trois grandes typologies : l'église générique, de la variante simple, avec une seule tour, jusqu'à la variante aux cinq tours ; l'église pour les zones de montagne, s'inspirant de l'architecture populaire en bois ; la cathédrale, interprétant l'archétype byzantin. Pour toutes ces typologies, il emploie une structure en béton armé qui détermine l'esthétique de l'édifice [ill. 228, 229, 230]. Le résultat est étonnant et révolutionne, autant la pensée architecturale que les moyens d'expression. La structure de l'église est apparente et règle l'économie esthétique des façades. À l'intérieur, à l'instar des modèles paysans, soit il propose des plafonds soit il interprète le système traditionnel de voûtes, arrivant à de nouvelles solutions décoratives par un traitement particulier des piliers de soutien. Les typologies sont

conçues (sauf celle de la cathédrale) avec un souci évident de rationalisme et de pragmatisme, tentant de trouver des solutions économiques pour une production de masse. Les solutions imaginées par Antonescu sont peu travaillées sur le plan esthétique ; en revanche, elles ont le mérite d'ouvrir une réelle voie de renouvellement et de constituer une analyse critique pertinente de l'art religieux roumain.

Malheureusement, le recueil *Églises nouvelles* n'aura pas l'écho escompté par son auteur : quelques années seulement après sa parution, un autre tremblement – cette fois-ci d'ordre politique – va ébranler la Roumanie à tous les niveaux, affectant tout particulièrement l'Église orthodoxe roumaine.

Notes

1. Renée Moity-Bizary, « Architecture en Roumanie. Bucarest », in *Architecture d'Aujourd'hui*, 1934, n° 5, p. 55-56, p. 55.
2. G. M. Cantacuzino, « Tendances dans l'architecture roumaine », in *Architecture d'Aujourd'hui*, 1934, n° 5, p. 57-62, p. 58.
3. Vitruviu al XX-lea, « Expozitia de Arte Decorative din Paris », in *Arta si Orasul*, 1925, n° 3.
4. I. D. Traianescu, « Arhitectura nationala fata de stilul modern », in *Urbanismul*, 1932, p. 172-175, p. 172.
5. I. D. Traianescu, « Expozitia târg a industriei românesti 1934 », in *Arhitectura*, 1934, p. 27-30, p. 28.
6. Fl. Stanculescu, « Stil românesc si stil modern », in *Arhitectura* 1935, n° 1, p. 13-14, p. 13.
7. Anca Bocanet, « Marcel Iancu – Arhitect », in *Centenar Marcel Iancu 1895-1995*, [catalogue], s. l., Editura Simetria-Uniunea Arhitectilor din România, Editura Meridiane, 1996, p. 28-51, p. 32.
8. M. Iancu, « Arhitectura de planseta », in *Contimporanul*, 1925, n° 60, p. 6-7.
9. M. Iancu, « Arhitectura noua », in *Contimporanul*, 1925, n° 53-54, p. 3-4, p. 4.
10. Letre publiée en 1931 dans *Contimporanul*. Cité dans A. Bocanet, *op. cit.*, p. 36.
11. Marcel Iancu, « Despre artele plastice si arhitecura noua », in *Adevarul literar si artistic*, XII, 1933, n° 642, le 6 mars, p. 7.
12. « Anchete. Raspunsul d-lui arh. Horia Creanga », in *Arta si Omul*, janvier-avril 1935, n° 19-22/III, p. 333-337, p. 336. L'article est une réponse à une enquête ouverte par la revue.
13. Horia Creanga, « Anarhia stilurilor si arta viitorului », p. 26.
14. Ion Zurlescu, « Arhitectura Bucurestilor », in *Arta si Omul*, janvier-avril 1935, n° 19-22/III, p. 309-313, p. 313.
15. Voir St. Mansbach, *op. cit.*
16. I. D. Enescu, « Arhitectura si economia nationala », in *Arhitectura*, 1934, p. 17-18.
17. « Constituirea Corpului Arhitectilor din România », in *Arhitectura*, 1931-1933, p. 3-8, p. 7.
18. L'architecte Rudolf Fraenkel, juif d'Allemagne, constitue le sujet le plus fréquent – voir à ce propos *Buletinul Corpului Arhitectilor din România*, 1935.
19. *Buletinul Corpului Arhitectilor din România*, 1935, p. 47-48.
20. C. Mosinschi, « Arhitectii si protectia muncii nationale », in *Arhitectura* 1936, n° 5, p. 7-8, p. 7.
21. I. D. Traianescu, « Arhitectura nationala fata de stilul modern », p. 172.
22. Après avoir étudié la théologie à Bucarest et à Vienne, Crainic débute en 1916 en tant que « poète religieux », comme il se disait lui-même, rallié au courant *Samanatorul* de Iorga. Plus tard, à la tête de la revue *Gândirea* (*La Pensée*) qu'il dirige depuis 1924, il se démarque du *samanatorism* de Iorga, qu'il revendique toujours, le transformant en concept d'« autochtonisme », basé sur le trinôme race – orthodoxie – demophilie. Il soutient ouvertement la Garde de fer, sur les listes électorales auxquelles il avait accepté de candidater.
23. « Sensul traditiei », in Nichifor Crainic, *Puncte cardinale in haos*, p. 127. Attention, quand il parle d'Orient, Crainic ne fait nullement référence à la Russie, qu'il considère comme le plus grand ennemi de l'Église par sa révolution communiste.
24. Nichifor Crainic, « Perspectivele arhitecturii românesti », in *Arhitectura*, 1936, n° 7, p. 7-8.
25. Ioan Petrovici, « Valoarea datinei. Câteva cuvinte pentru arhitectura nationala », in *Arhitectura*, 1937, n° 8, p. 3-5.
26. Adrian Popa, « Etnicul si arhitectura », in *Arta si Orasul*, 1938, n° 1, p. 1.
27. G. M. Cantacuzino, « Tendances dans l'architecture roumaine », p. 58.

28. I. D. Traianescu, « Arhitectura nationala fata de stilul modern », p. 175.
29. Fl. Stanculescu, « Stil românesc si stil modern », p. 14.
30. Trimestrielle, la publication paraîtra seulement en 1928 et 1929. Son interruption après huit numéros est due, vraisemblablement, aux problèmes financiers car la revue ne vivait que des recettes d'abonnement, sans aucun soutien de la part d'un riche mécène.
31. « Nedumeriri lamurite », *Caminul*, I, 1928, n° 2, p. 1.
32. Fl. Stanculescu, « Stil românesc si stil modern », p. 14.
33. « Scop », in *Caminul*, 1928, n° 1, p. 1.
34. Voir J.-Cl. Vigato, *op. cit.*, p. 162.
35. Constantin Mosinschi, « Arhitectura românească de rit spaniol », in *Arhitectura*, 1936, n° 6, p. 7-8.
36. G. M. Cantacuzino, *Despre o estetica a reconstructiei*, Cartea Românească, Bucuresti, 1947, p. 60.
37. « Château royal de Foïsor, Sinaïa Roumanie (1933) », in *L'Architecte*, 1933, p. 129-131.
38. L.[ouis] H.[autecoeur], « Le château royal de Foïsor – Sinaïa (Roumanie) », in *L'Architecture*, n° 4, 1934, p. 109-116.
39. Arthur Hermann Lorentz, dit Arthur Jean Lorenz est né à Bucarest, mais après des études à l'École des beaux-arts, il s'installe à Paris.
40. A. Cerkez, « Istoria arhitecturii românesti », p. 9.
41. G. M. Cantacuzino, « Orasele românesti de mîine » (conférence du 10 août 1933), in *Izvoare si popasuri*, p. 316-320, p. 319.
42. Réponse de N. Ghika-Budesti au questionnaire de P. Comarnescu, « Arta românească – lamuriri privitoare la problemele specificului românesc », in *Politica*, 1927, n° 249, 25 mars, p. 2.
43. Fl. Stanculescu, « Nedumeriri lamurite ».
44. G. M. Cantacuzino « Tendances dans l'architecture roumaine », p. 59.
45. G. M. Cantacuzino, « Arhitectura românească de astazi », in *Viata Românească*, 1939, n° 4, p. 54-57, p. 57.
46. G. M. Cantacuzino, « Arhitectura românească de astazi », p. 54.
47. Voir L. Boia, *op. cit.*, p. 55.
48. Dimitrie Gusti, « L'action monographique en Roumanie » (conférence donnée à la Faculté de Droit le mercredi 16 janvier), in *Conférences 1935 par D. Gusti & F. Enydio da Silva*, Paris, Les Éditions Domat-Montchrestien, F. Loviton & Cie, 1935, p. 40.
49. *Idem*, p. 38.
50. D. Gusti, « La monographie et l'action monographique en Roumanie », in *Conférences 1935 par D. Gusti & F. Enydio da Silva*, p. 34.
51. *Idem*, p. 34.
52. D. Gusti, « L'action monographique en Roumanie », p. 61.
53. Il assure cette fonction de 1934 à 1937. Voir la préface de N. Lascu à Fl. Stanculescu, *Contributii la afirmarea arhitecturii românesti*, p. 27.
54. « Expozitia de lucru a echipelor regale studentesti », in *Sociologie românească*, 1936, n° 1, p. 35-44, p. 35.
55. Ionel C. Ionita, *O « luna » din istoria Bucurestilor*, Bucuresti, ARCUB, 1998, p. 15.
56. Fl. Stanculescu, « Muzeul satului », in *Arhitectura*, 1936, n° 6, p. 4.
57. M. Eliade, « Creatie etica si gindire politica » (*Cuvântul*, VI, n° 304, 10 septembre 1933), in Z. Ornea, *Anii treizeci*, p. 134.
58. Textes reproduits d'après Lucian Blaga, *Trilogia culturii. Orizont si stil. Spatiul mioritic. Geneza metaforei si sensul culturii* (1944), Bucuresti, Editura pentru literatura universala, 1969, p. 8.
59. Henri H. Stahl, « Teoria abisala a d-lui Lucian Blaga », in *Sociologie românească*, 1938, n° 1, p. 10-18.
60. L. Blaga, « Spatiul mioritic », dans *Trilogia culturii*, p. 239.
61. Constantin Radulescu-Motru, *Românismul. Catehismul unei noi spiritualitati* (1936), Bucuresti, Editura Garamond, 1996, p. 73.
62. Voir la préface de Constantin Schifirnet à Mihai Ralea, *Fenomenul românesc*, Bucuresti, Albatros, 1997, p. VII.
63. M. Ralea, « Europeism si traditionalism », in *Fenomenul românesc*, p. 2-4.
64. M. Ralea, « Precizari » (*Viata Românească*, 1929), in *Fenomenul românesc*, p. 151.
65. M. Ralea, « Fenomenul românesc » (*Viata Românească*, 1927), in *Fenomenul românesc*, p. 60.
66. M. Ralea, « Regionalism » (*Viata Românească*, 1928), in *Fenomenul românesc*, p. 133, p. 135.
67. P. Comarnescu, « Atitudinea revistelor românesti. Gândirea », in *Actiune si reactiune*, 1929, n° 1, p. 63-83, p. 69.
68. Ion Jianu, « Problema specificului national », in *Actiune si reactiune*, 1930, n° 2, p. 3-14, p. 4.
69. *Idem*, p. 3.
70. *Idem*, p. 8, p. 10-11.
71. P. Comarnescu, « Ideile veacului si spiritualitatea », in *Actiune si reactiune*, 1929, n° 1, p. 1-14, p. 13.
72. « Arhitectura moderna », in *Arhitectura*, 1934, p. 3-4, p. 3.

73. Réponse de N. Ghika-Budesti au questionnaire de P. Comarnescu, « Arta românească – lamuriri privitoare la problemele specificului românesc ».
74. Fl. Stanculescu, « Stil românesc si stil modern », p. 14.
75. Octav Doicescu, « Spiritul arhitecturii bucurestilor » in Horia Creanga, Octav Doicescu et Marcel Iancu, *Catre o arhitectura a Bucurestilor*, Editura Ziarului Tribuna Edilitara, s. d. [1935], p. 38-39.
76. H. Creanga, « Anarhia stilurilor si arta viitorului », p. 30.
77. Fl. Stanculescu, « Arhitectura rurala », dans *Arhitectura*, 1941, n° 1, p. 157-160, p. 157.
78. G. M. Cantacuzino, « Casa taraneasca » (*Arcade, firide si lespezi*, 1932), in *Izvoare si popasuri*, p. 155.
79. G. M. Cantacuzino, « L'architecture roumaine d'aujourd'hui », p. 356.
80. G. M. Cantacuzino, « Casa taraneasca », p. 156.
81. G. M. Cantacuzino, « Crestaturile în lemn » (*Izvoare si popasuri*, 1934), in *Izvoare si popasuri*, p. 100.
82. G. M. Cantacuzino, « Arhitectura si peisajul », in *Simetria*, 1939, n° 1, p. 26-31, p. 28.
83. A. Cerchez, « Istoria arhitecturii românesti », p. 9.
84. A. Cerchez, « Din aspectele Bucurestilor », p. 25.
85. P. Comarnescu, « Ideile veacului si spiritualitatea », p. 9.
86. *Idem*, p. 12.
87. G. M. Cantacuzino, *Petits édifices. Septième série – cinquante-six planches. Roumanie*, Paris, Vincent, Fréal & Cie Éditeurs, 1931.
88. Radu Patrulius, « George Matei Cantacuzino 1899-1960 », in *Arhitectura* 1975, n° 4, p. 57-62, p. 57.
89. O. Doicescu, G. M. Cantacuzino, « Orient – Occident? », in *Simetria*, 1941-1942, hiver (IV), p. 15-22, p. 16.
90. G. M. Cantacuzino, *Introducere la studiul arhitecturii*, Bucarest, Ed. Socec, 1926.
91. G. M. Cantacuzino, « L'architecture roumaine d'aujourd'hui », p. 353-354.
92. O. Doicescu, G. M. Cantacuzino, « Orient – Occident? », p. 15.
93. Fr. Borsi, *L'Ordre monumental*, Paris, Hazan, 1986, p. 54.
94. « Le régionalisme à l'Exposition de 1937 », discours prononcé par M. Édmond Labbé, commissaire général, le 9 octobre 1935 à la réunion d'étude et à la réception des présidents, secrétaires et architectes des Comités régionaux (brochure, s. d., s. l., archives É. Maigrot, Archives nationales/IFA, boîte 1 – Exposition de 1937, Centre régional); p. 3.
95. René Clozier, *L'Architecture. Eternel livre d'images*, Paris 1936; manuscrit dactylographié dans les archives É. Maigrot, Archives nationales/IFA, boîte 2 – Exposition de 1937, Centre régional, p. 2.
96. Invité en juin 1936 à Bucarest pour participer comme membre dans le jury pour l'hôtel de ville, il repousse l'invitation à avril 1937, étant pris par les travaux du Centre régional (lettre de Maigrot à Édmond Labbé, du 2 avril 1937). Labbé n'acceptant pas qu'il s'absente de son chantier, Maigrot veut donner sa démission mais se contente finalement de renoncer à sa qualité de chef des travaux (lettre du 6 avril 1937 à M. Martzloff). Archives É. Maigrot, Archives nationales/IFA, boîte 1 – Exposition de 1937, Centre régional.
97. Conformément à une coupure du journal *Viitorul* du 14 mai 1937 (archives É. Maigrot, Archives nationales/IFA, boîte 1 – Exposition de 1937, Centre régional).
98. Voir N. Lascu, préface à Fl. Stanculescu, *Contributii la afirmarea arhitecturii românesti*, p. 35.
99. Fl. Stanculescu, « Arhitectura rurala », p. 157.
100. Fl. Stanculescu, « Casa patrata », in *Caminul*, 1929, n° 2-4, p. 2-4.
101. D'ailleurs, la fille de l'architecte, Mme Nina Stanculescu, affirme que son père se référait à la maison en utilisant le terme de *cula*.
102. R. Udroiu, « O locuinta cu forma de cula », in *Caminul*, 1928, n° 3, p. 16-18.
103. Octav Doicescu, *Despre arhitectura*, édité par Petre Derer, Bucuresti, Editura Tehnica, 1983, p. 8-9.
104. « Orasul american si arhitectura lui », in *Simetria*, n° VII, été 1946.
105. « Brancusi – sinteza artelor » (*Colocviul Brancusi*, Bucuresti, Ed. Meridiane, 1968), in O. Doicescu, *Despre arhitectura*, p. 91-92.
106. Pour le projet collaborent Victor Ion Popa, Mihail Dragomirescu et les architectes Octav Doicescu, Constantin Joja, Sorin Mincu, Dan Iovanescu. Voir O. Doicescu, *Despre arhitectura*, p. 10-11.
107. G. M. Cantacuzino, *Despre o estetica a reconstructiei*, Cartea Românească, Bucuresti, 1947, p. 56.
108. D. Marcu, *Architecture 1930-1940*, p. 17.
109. D. Marcu, *1912-1960*, p. 19.
110. *Idem*, p. 20.
111. D. Marcu, *Architecture 1930-1940*, p. 116.
112. « Daca gindesti românește, nu poti sa nu faci arhitectura românească », interview de H. Delavrancea-Gibory, réalisée par Ileana Murgescu, in *Arhitectura*, 1980, n° 3, p. 25-29, p. 25.

113. Virginia Haret est la pionnière. Voir Radu Sp. Haret, « Virginia Sp. Haret (Andrescu). Prima arhitecta care a activat în România (1894-1962) », *Arhitectura*, 1976, n° 5, p. 33-41. Henriette Delavrancea-Gibory indique Ada Zaganescu, une étudiante de Mincu, comme étant la première femme architecte. Voir H. Delavrancea-Gibory, *op. cit.*, p. 25.
114. H. Delavrancea-Gibory, *op. cit.*, p. 28.
115. P. Antonescu, *Cladiri*, p. VI-VII.
116. Voir, pour les détails concernant les phases 1933 et 1935 du projet de l'hôtel de ville, C. Popescu, « The Imagery of Power ».
117. D. Marcu, *Architecture 1930-1940*, p. 17.
118. C. Mosinschi, « Pavilionul României la expozitia din Bruxelles », in *Arhitectura*, 1935, n° 3, p. 13.
119. Waldemar George, « Les Pavillons étrangers à l'Exposition de 1937 » in *L'Architecture*, n° 8, 1937, p. 245-272, p. 271.
120?. Louis Hautecoeur, « L'Architecture du pavillon roumain » (*Beaux-Arts*), in D. Marcu, *Architecture 1930-1940*, p. 60.
121. Commissaire de la section roumaine.
122. Roi Carol II, *Insemnari zilnice. 1937-1951*, vol. I, vendredi 3 juillet, samedi 14 août, p. 82-83.
123. « The Romanian House », in *Romania at the New York World's Fair*, s. l., s. d. [1939].
124. Petre Antonescu, *Biserici noua* – communication faite à l'Académie roumaine au cours de la session de 1942. Le volume est publié en 1943.

Architecture et pouvoir

Une nouvelle tendance occupe la scène architecturale roumaine depuis le début des années 1930. C'est la grandeur et la monumentalité qu'exprime l'architecture de la Roumanie du roi Carol II. Une architecture proche de ce que Borsi appelle l'« ordre monumental », qui règne partout dans l'Europe de l'époque, une architecture qui, d'ailleurs, se revendique en Roumanie du renouvellement idéologique de l'architecture de l'Italie fasciste.

Le 8 juin 1930, Carol II monte sur le trône qu'il quittera dix ans plus tard, le 6 septembre 1940. Après avoir été contraint, à la mort de Ferdinand, de renoncer à ses droits en faveur de son fils mineur le prince Mihai, ses fautes de jeunesse avaient été oubliées et il avait été accueilli à bras ouverts par le gouvernement. Cette expérience regrettable avait laissé des souvenirs amers qu'il comptait effacer en donnant une image forte de lui-même. Ainsi est-il fermement décidé à apposer son cachet sur tous les domaines de la vie roumaine – en effet, cette décennie portera entièrement son empreinte.

Cultivé, le roi accordera dans son dessein une place importante aux arts. Il veut lier son nom à des entreprises culturelles de grandes dimensions, au sens propre comme au sens figuré, et encourage le développement d'une architecture officielle qui languissait depuis les dernières années. Nouveaux chantiers ainsi que réfections des édifices anciens – comme le palais royal – il parraine des travaux gigantesques. L'échelle de l'architecture est égale à celle de ses ambitions : monumentale. Pour montrer qu'il est de son temps, il tourne son regard – et ses architectes feront du même – vers des systèmes politiques forts. Ainsi, l'architecture officielle roumaine se pare d'une image classicisante, à l'instar d'une tendance généralisée au plan mondial.

Dans le contexte roumain, cette formule monumentale peut être lue *in extremis* comme une autre facette – ou plutôt comme une dérivation – du renouveau du style national. D'une part, elle est l'écho des théories nationalistes : son esthétique reflète les théories d'un Nichifor Crainic, qui prônait l'État ethnocratique, ou la notion philosophique de « roumanisme » de Radulescu-Motru. Le développement subi partout dans le monde par l'idéologie nationale, qui insiste désormais sur l'unicité et sur les caractères spécifiques de chaque peuple, entraîne – comme le montre lucidement Radulescu-Motru – une montée des régimes autoritaires voire dictatoriaux. D'autre part, sur le plan esthétique, cette nouvelle image architecturale est conditionnée par son propre discours. L'échelle monumentale éloigne les architectes de l'inspiration

populaire – peut-être pensent-ils comme Blaga que l'art paysan appartient à un mode mineur – et les pousse à épauler leur discours avec un style approprié.

Un peu de politique

■ La scène politique roumaine des années 1930 sera dominée par deux protagonistes – Carol II, roi volontaire voire autoritaire, et la Garde de Fer, organisation d'extrême droite avec une énorme emprise populaire. Les deux cherchent à contrôler les destinées du pays mais dans des buts différents, les deux s'appuient sur une idéologie nationaliste mais qui n'est pas la même. La fin de cette décennie connaîtra l'apothéose des deux protagonistes: en 1938 avec la dictature royale, en 1940 avec l'État national-légionnaire.

Les débuts de la Garde de Fer se situent dans les premières années de la décennie précédente, quand Corneliu Zelea Codreanu, étudiant en droit à Iasi et filleul du notoire nationaliste extrémiste A. C. Cuza, fonde l'Association des étudiants chrétiens puis, avec son parrain, La Ligue de défense national-chrétienne (LANC). La Légion de l'archange Michel est créée en 1927 comme section jeunesse de cette dernière: les bases du futur mouvement légionnaire sont posées par Codreanu dans la prison où il est enfermé avec ses camarades pour leur implication dans le complot visant à assassiner plusieurs ministres libéraux. La Légion défend une position extrémiste: elle est nationaliste, antisémite, antioccidentale; comme philosophie politique, elle promeut l'esprit messianique, l'élitisme et le culte du Dirigeant. Très proche de mouvements d'extrême droite étrangers, la Légion insiste – pour mieux souligner sa différence – sur l'originalité de sa démarche entamée bien avant les actions des nazis allemands [1].

La mort du roi Ferdinand en 1927 et des principaux leaders libéraux crée un vide du pouvoir qui profite autant au jeune mouvement extrémiste qu'au futur Carol II, exilé depuis 1926. Celui-ci, de nature fougueuse, avait été obligé de renoncer à ses droits de prince héritier à la suite d'une liaison scandaleuse qu'il entretenait avec une jeune femme d'origine juive de la petite bourgeoisie bucarestoise. À la mort de son père, il retourne en cachette dans son pays – pour prospecter le terrain – et obtient, finalement, en 1930 l'annulation de la confiscation de ses droits. Le 8 juin de la même année, il sera couronné roi sous le nom de Carol II.

Dérangé par les manifestations bruyantes et le désir de pouvoir du mouvement légionnaire, le nouveau roi le met hors la loi en 1931 et, à nouveau, en 1933. La Légion, qui avait adopté depuis 1930 le nom de Garde de Fer pour son organisation de masse, réapparaît sur la scène en 1935, cette fois-ci comme parti politique légal, *Totul Pentru Tara* (*Tout pour le Pays*). L'atmosphère de la Roumanie de l'époque est favorable aux exaltations nationalistes, ce qui explique pourquoi plusieurs personnalités marquantes de la culture roumaine adhèrent ou sympathisent avec le mouvement légionnaire. Parmi celles-ci on compte des jeunes – Mircea Eliade, Emil Cioran, Constantin Noica, Traian Herseni, Mircea Vulcanescu, Ernest Bernea, Constantin D. Amzar, Mihai Polihroniade, Horia Stamatu, Paul Costin Deleanu, Ion Cantacuzino, Mircea Strainu, etc. –, mais aussi des représentants de la génération plus âgée – comme les charismatiques Nichifor Crainic et Nae Ionescu, professeur de philosophie à l'université de Bucarest, idole de ses étudiants qui sont prêts à le suivre. Aux élections de 1937, les forces de droite obtiennent, ensemble, un quart des votes, ce qui détermine le Premier ministre désigné, le poète nationaliste Octavian Goga, à entamer des tractations avec la Légion.

La situation contrarie encore plus Carol II qui prend la décision de dissoudre les partis et de déclarer, le 10 février 1938,

la dictature royale. Par cet acte instaure l'époque des dictatures en Roumanie – à la dictature royale succédera celle militaire puis celle, la plus longue et la plus dure, communiste. Tandis que cette dernière est totalitaire, la dictature de Carol II est uniquement *autoritaire* – elle renonce à la démocratie pour mieux contrecarrer les intérêts de certains groupes sociaux [2].

Le refus des partis historiques (libéral et national-paysan) de collaborer avec le roi mène celui-ci à fonder un nouveau groupement, *Frontul Renasterii Nationale* (*Front de la renaissance nationale*), invitant tous les citoyens à s'y inscrire. Suite à des opérations de persuasion, le Front comptabilise en 1939 trois millions et demi de membres, devenant ainsi le premier parti de masse dans l'histoire roumaine. Il est déclaré « unique organisation politique » et son chef suprême est le roi en personne [3]. Le Front, seul parti qui a pu présenter des listes électorales, gagne les élections de juin 1939: c'est un triomphe pour son dirigeant qu'on appelle « le Sauveur », « l'Homme providentiel », « le Dépositaire des idéaux nationaux », « le Sage timonier ». Parmi les nouveaux soixante-et-onze sénateurs, on compte des hommes de culture prestigieux comme le sociologue Dimitrie Gusti et le philosophe Constantin Radulescu-Motru, membres fondateurs du Front, ou encore le poète philosophe Lucian Blaga et l'architecte Ioan D. Enescu, membres du Conseil supérieur national du même organisme [4].

Depuis son retour sur le trône de la Roumanie, Carol II avait exprimé en 1930 sa volonté de rassembler dans un seul « faisceau » tous ceux qui s'engagent à collaborer « pour la prospérité de la patrie ». Dans son discours après sa déposition de serment, le roi fait appel à tous les Roumains, sans différence de couleur politique, pour se réunir autour du trône. Ce même appel sera toujours invoqué par Carol II comme programme politique, fondé sur la collaboration de tous ceux qui peuvent contribuer au développement du pays. Malgré son caractère autoritaire, la dictature royale n'est pas extrémiste, elle n'est de couleur ni fasciste ni nazie; pourtant, elle succombera à la forte pression de l'Allemagne, glissant progressivement à droite: non par conviction mais par nécessité politique.

La situation créée par l'éclatement de la seconde conflagration mondiale pousse le roi encore plus à droite: le 26 juin 1940, Staline pose comme *ultimatum* à la Roumanie de quitter la Bessarabie et la Bucovine [5]. La perte de ces provinces historiques, ainsi que la peur de perdre son trône même, détermine Carol II à rapprocher la Roumanie de l'Allemagne; il renonce aux garanties signées avec la France et l'Angleterre – devenues de toute manière caduques –, quitte la Ligue des Nations, tandis que le Front de la renaissance nationale devient le Parti de la Nation et la Légion est invitée à participer au gouvernement.

Mais la dictature royale ne peut plus être sauvée: le général Ion Antonescu, désigné par Carol II pour former un nouveau gouvernement, demande au roi d'abdiquer. Le jeune prince Mihai monte pour la deuxième fois sur le trône, le général Antonescu devenant chef de l'État. Les partis historiques refusant de donner leur caution, la Légion occupe le devant de la scène politique. Le 13 septembre 1940, la Roumanie devient un « État national légionnaire ».

... Et d'idéologie

■ Les deux protagonistes de la vie politique roumaine des années 1930 s'appuient tous les deux sur une idéologie nationale, mais leur doctrine n'est pas la même.

Proches de la pensée de Cuza et Crainic, les légionnaires développent un nationalisme extrémiste, de nuance autochtoniste et orthodoxe. Leurs manifestations sont tapageuses et à fort caractère populiste. Corneliu Zelea Codreanu

et ses adeptes idéalisent l'image du paysan, le transposant en héros romantique : cheveux longs, costume populaire et bottes hautes, ils entrent à cheval dans les villages, pour « évangéliser ». Durant ces années de théories ethniques, les légionnaires font du paysan une icône. La Légion conserve et affirme ostensiblement une idéologie orthodoxe : culte fanatique de l'icône de l'archange Michel, prières, vie austère, processions aux chandelles – les légionnaires font de la religion une arme et un but en même temps. « L'objectif final de la nation n'est pas la vie, écrit Codreanu. Mais la Résurrection [...]. La création, la culture n'est qu'un moyen, et pas un but, pour obtenir cette résurrection » [6].

Horia Sima, son successeur à la tête du mouvement après sa mort, aura l'occasion d'influencer directement la création et la culture. Durant les derniers mois de la dictature royale, quand Carol II accepte de collaborer avec la Légion pour complaire l'Allemagne nazie, il sera nommé sous-secrétaire d'État au ministère de l'Éducation nationale puis promu au titre de ministre des Arts et des Cultes.

L'esprit national de Carol II est tout autre. Il se voit comme un médiateur de la réconciliation nationale, le missionnaire d'une Roumanie des temps modernes mais qui repose solidement sur son passé : « Dans tout le développement culturel de la Roumanie [...], nous ne devons pas oublier ce qui a été notre passé ; car pour la consolidation culturelle de notre Pays, nous devons déterrer des anciennes fondations et bâtir sur ces fondations de jadis la construction la plus belle et la plus éclatante de la culture de la Roumanie de demain » [7]. Un passé qui nourrit l'avenir : « Nous vivons pour le futur par tout ce qui a été bon et sain dans notre passé. Nous devons à nos descendants de leur transmettre intacte l'héritage des aïeuls. Nous ne vivons pas pour nous et pour le jour d'aujourd'hui. Nous, ceux d'aujourd'hui, nous sommes passagers. Mais l'entité nationale, le progrès de la nation eux sont éternels » [8].

On peut considérer que le règne de Carol II incarne le nouvel ordre spirituel que définit le philosophe Radulescu-Motru – le « roumanisme ». D'ailleurs, dans la version finale de *Românismul. Catehismul unei noi spiritualitati*, qui date de 1939, le philosophe présente la nouvelle constitution comme un reflet du « roumanisme » : « La tendance de la Constitution de 1923 était l'uniformisation de l'État roumain avec les autres États européens ; la tendance de la Constitution de 1938 est contraire : elle différencie l'État roumain des autres États et elle règle la vie de l'État en accord avec la réalité historique roumaine » [9].

Cet ouvrage de Radulescu-Motru représente un repère fondamental dans l'idéologie de l'époque et permet de situer le cas roumain dans une perspective européenne. Se livrant à une analyse d'ensemble du phénomène des nationalismes, tel qu'il avait surgi au XIXe siècle et évolué depuis, le philosophe s'appuie sur les théories du temps portant sur le caractère des races : « l'Europe d'aujourd'hui demande de ses peuples une plus sincère différenciation des types nationaux, conformément à leurs caractères d'origine ». Par rapport à la spiritualité du XIXe siècle – le nationalisme bourgeois, par définition libéral et individualiste – celle du XXe siècle s'annonce comme l'adversaire du libéralisme et de l'individualisme international. « Pour accentuer cette adversité, explique le philosophe, le nationalisme change de dénomination et prend une appellation nouvelle dans chaque pays, pour mieux mettre en valeur le fait que le nationalisme de chaque peuple est original et nullement la copie d'un modèle universel ». Ainsi, le « roumanisme » est « la réponse de la Roumanie au nouvel ordre spirituel européen », qui comprend le fascisme, l'hitlérisme et le stalinisme. Le nouveau nationalisme n'est qu'à ses débuts : ce stade se reflète d'ailleurs dans le fort étatisme

et les régimes de dictature qui lui sont associés, qui ne sont que de formules transitoires. Radulescu-Motru définit ce nouveau nationalisme comme l'intégration de l'ethnique dans la vocation historique : « L'homme nouveau, le prototype du nouveau nationalisme, est intimement lié aux racines de la tradition [...] : il est roumain en Roumanie, russe en Russie, français en France, allemand en Allemagne. Il remplace l'homme anonyme du XIXe siècle ».

Par ses théories philosophiques, par ses convictions idéologiques, ainsi que par ses fonctions – il est président de l'Académie roumaine de 1938 à 1940 (les années de la dictature) et membre fondateur du Front de la renaissance nationale, le parti unique dont le chef suprême est le roi – Radulescu-Motru est indissociablement lié à la personnalité de Carol II et à son époque. *Românismul. Catehismul unei noi spitritualitati* apparaît non seulement comme un reflet de cette époque mais surtout comme la clé secrète pour déchiffrer ses mécanismes.

UNE CULTURE « ÉTERNELLE »

Carol II se veut un roi culturel. Pour imposer cette image, il s'implique dans plusieurs grands projets qu'il soutient ou même initie. Président d'honneur de la Fondation royale Carol II, dirigée par Dimitrie Gusti, il fait montre d'un réel intérêt pour la nouvelle problématique ethnique, dont témoigne son journal intime, où les références aux actions de la Fondation abondent. Il est aussi – ses discours en témoignent – convaincu de l'importance de l'héritage de l'art ancien, qu'il considère un fondement de la culture roumaine moderne. Cette image de l'histoire qui se bâtit comme un édifice, chaque siècle ajoutant sa pierre, est parfaitement illustrée dans l'une des grandes œuvres de l'époque Carol II : la fresque de l'Athénée roumain. Cette peinture à laquelle avait rêvé en son temps l'historien Alexandru Odobescu, que Tzigara-Samurcas à son tour imaginait pour célébrer le cinquantenaire de règne de Carol Ier en 1916 [10], sera enfin réalisée. Inaugurée en 1938, après des années de travail pour son auteur, le peintre Costin Petrescu, la « Grande Fresque » est une allégorie de l'histoire nationale qui ne repousse aucun poncif du discours idéologique de l'historiographie roumaine : le cortège s'ouvre par la figure fondatrice de Trajan pour se clore avec la dynastie royale, représentée au complet – Carol Ier, Elisabeta, Ferdinand, Marie, Carol II et le jeune Mihai [ill. 231].

À l'aube du règne de Carol II, Petre Comarnescu écrivait dans *Actiune si reactiune* : « Le style qui commence à se cris-

Ill. 231 : *Costin Petrescu, fragment de la grande fresque de l'Athénée Roumain (1933-1938). Bucarest – le roi Ferdinand et la reine Marie ; à droite, le roi Carol II et le prince Mihai.*

talliser demande un accord entre culture et politique » [11]. Ce que le nouveau roi s'appliquera à faire. La culture sera un habile instrument politique dans ses mains, la rhétorique de son idéologie. La culture de son époque, il la veut à l'image de l'entité nationale, éternelle. Il n'est donc pas étonnant de voir qu'une telle rhétorique glisse vers un certain culte de la monarchie en général et de l'image du roi Carol II en particulier.

Cette culture est en résonance avec les modèles de l'Allemagne nazie et, surtout, de l'Italie mussolinienne, qui suscitent beaucoup d'admiration parmi les intellectuels roumains. Lorsque Comarnescu célèbre la nouvelle spiritualité européenne, il n'oublie pas de louer l'Italie fasciste : « Équilibre intégral, plein de la joie de l'activité et de l'amour de la vie vécue dans le dépassement. Cet élan se retrouve dans les créations néo-classiques, – qui par l'art anticipent le style de la culture de demain, – les réalisations de la politique italienne » [12]. À une époque où la notion de spiritualité devient la mesure de toutes choses, on écrit avec ferveur : « Il est impossible aujourd'hui de séparer la notion d'art de celle de fascisme [...] l'ordre fasciste est avant tout un ordre spirituel » [13]. À leur tour, les architectes s'enthousiasment devant le modèle italien, tel Vasile Radulescu écrivant à propos du XIIIe Congrès international des architectes de Rome, où il était le délégué de la Société des architectes roumains : « Ce n'était pas seulement un congrès d'architecture. C'était une vraie fête de l'architecture. Dans les cadres pleins d'évocations antiques de la cité éternelle, cette fête a pris la tournure d'un grand événement, patronné par les autorités de Rome et de l'Italie fasciste, événement auquel le Duce en personne a tenu à dire son mot. [...] C'était le mot d'un spécialiste, le mot d'un grand architecte, c'était le mot du titane de l'architecture d'aujourd'hui dans tous les domaines de l'activité publique » [14].

Les architectes roumains ont donc le regard tourné vers Rome et vers l'architecture fasciste du « semeur des villes » – pour reprendre un syntagme de l'article cité plus haut – qui leur apparaît comme un modèle à suivre. Une émulation qui dépassera le temps du congrès pour inspirer les architectes roumains dans leur démarche.

Un nouveau style

Carol II est très conscient des pouvoirs rhétoriques de l'architecture – de sorte qu'il fera d'elle son allié et initiera de grands travaux pour marquer son époque. Le roi concentre ses efforts sur la capitale qu'il veut modeler selon son idée. Le temps est aux grands gestes : compétitions d'urbanisme, expositions locales et internationales qui laissent des traces durables dans le corps de la ville, mais aussi des « signaux » de la politique officielle comme le palais royal, les ministères, etc. Suivant l'esprit de l'époque, ces grands gestes sont nourris d'une esthétique classicisante, qui devient l'emblème de l'architecture officielle. Tout en étant préoccupé par la problématique ethnique, Carol II ne la laisse pas s'interférer avec son image officielle à laquelle il entend donner une dimension majestueuse. Analysant les deux facteurs essentiels dans l'idéologie du temps, Radulescu-Motru remarquera : « L'ethnique a acquis dans le langage courant une signification qui le rapproche de l'origine raciale et des conditions géographiques, tandis que le national s'étend surtout sur le plan politique et juridique » [15]. L'architecture de l'époque fera une même différenciation et ne mêlera pas l'esprit ethnique dans la production officielle (sauf, bien évidemment, dans le cas des pavillons roumains dans les expositions à l'étranger).

Le modèle italien joue vraisemblablement un rôle essentiel dans l'adoption de ce classicisme monumental qui alimente l'architecture officielle du règne de Carol II. Les Roumains voient dans

celui-ci une même [illegible]endication de la continuité de la [illegible] une même image forte du Dirigeant [illegible]surtout, les racines communes de la [illegible]. Ainsi, le classicisme est-il perçu [illegible] l'expression artistique même de la [illegible]nité, ce qui lui confère une perspe[illegible] archétypale. Or, Carol II est justement à la recherche de l'archétype, de l'éternité. Les architectes roumains sont prêts à le suivre, leur président Ioan D. Enescu s'y engageant : « Les architectes roumains, guidés par cette nouvelle conception de vie, vont immortaliser dans la pierre, pour les générations futures, ces sentences royales qui vont se refléter dans toutes les manifestations, mais surtout dans *l'Architecture de l'époque du Roi Carol II* » [16].

Dans les milieux des architectes on discute d'un nouveau style. Les deux figures emblématiques de la profession – le recteur de l'École d'architecture (Petre Antonescu) et le président de la Société des architectes roumains (Ioan. D. Enescu) – s'appliquent à le théoriser.

Le numéro de 1938 d'*Arhitectura* débute par un article intitulé « Nouveau régime ». Signé par Ioan D. Enescu, ce texte qui ouvre une nouvelle époque de la revue, marquée par sa politisation, est un panégyrique de la dictature royale : « Sous les auspices du nouveau régime constitutionnel, par lequel Sa Majesté le Roi Carol II met sur des bases plus naturelles la vie sociale, politique et administrative, les métiers en général et l'architecture en particulier disposeront du climat social approprié à leur progrès, pour pouvoir affirmer les forces de création de l'esprit et du génie roumain » [17]. Un an plus tard, Enescu précise : « Depuis un certain temps, on a soulevé chez nous le problème d'un style de l'époque ; et comme les époques portent l'empreinte de grandes personnalités, on a parlé et on a écrit à juste titre, du style *Roi Carol II* » [18].

À son tour, Petre Antonescu, le grand doyen de l'architecture nationale, respecté et admiré par tous, publie en 1938 un mémoire à l'attention de l'Académie roumaine, « Pour un style "Roi Carol II" dans l'architecture roumaine » [19], par lequel il exhorte ses illustres collègues appelés à statuer sur les destinées culturelles de la nation : « [...] le nouvel ordre qui nous a été apporté par l'esprit clair et le bras fort de notre Souverain, doit délivrer aussi l'art. [...] quand la vie collective se développe partout sous le signe du nationalisme et de la tradition, l'art ne peut rester insensible sous peine de disparaître [...]. Le temps héroïque que nous vivons nous offre le climat le plus propice pour une respiration profonde et unitaire de l'âme roumaine à la recherche d'une création historique propre et, de la sorte, d'un style propre dans l'art et la culture » [20].

Le roi apparaît comme une figure messianique : « Chez nous, où l'idée nationale se confond avec la tradition inséparable de l'idée monarchique, cette création [d'un nouveau style] qui fera époque doit être accomplie par l'esprit providentiel, profondément compréhensif et dynamique, de notre véritable *homme-nouveau*, le Roi Carol II, qui a veillé et encouragé patiemment les débuts de l'œuvre de purification [...]. Dans un enthousiaste élan juvénile, il change comme par miracle le visage du Pays, nous exhortant à connaître nos richesses profondes et, nous rassemblant tous dans une unité spirituelle, il réussit à donner à la vie roumaine une fascinante impulsion, de confiance et joie de vivre, qui nous incite à atteindre nos rêves les plus chers ».

Indéniablement, le nouveau style doit s'appuyer sur la tradition et continuer l'œuvre de l'esprit national, mais Antonescu n'en clarifie pas les traits pour autant : « Ce nouveau vêtement de notre pensée et de notre spiritualité, qui sera le *style* du temps d'aujourd'hui, ne peut pas être compris à travers le moule des formations parasitaires, venues chez nous d'ailleurs, mais conçu de la substance même des impératifs nationaux et de la

victoire du roumanisme intégral et unitaire, ressuscité, renforcé et exalté jusqu'aux cimes de l'art ».

Une rhétorique de la dictature royale se forge et Antonescu ne fait que la reprendre : le roi Carol II synchronise les âmes roumaines, il a des mains d'artiste, il est un réformateur héroïque, il garde son peuple comme un berger son troupeau. Enescu aussi : « les architectes sont reconnaissants au *Grand Architecte de la Restauration et de la Renaissance Nationale*, Qui a rassemblé dans un seul front toutes les énergies de la nation ; et Qui surveille de sa position de commandeur suprême la réalisation de la grande œuvre de redressement de la race roumaine »[21]. Une rhétorique qui rappelle l'Italie fasciste, l'Allemagne nazie, ou encore l'Union Soviétique où l'image du dictateur en tant qu'architecte est une figure de style consacrée.

Pour légitimer la nouvelle tendance, Enescu s'applique à expliquer le sens profond de la notion de style : « Les deux éléments déterminants, le milieu et les personnalités, ont toujours et partout imprimé une note particulière aux temps et aux gens. Ainsi, un style se fonde sur la tradition, c'est-à-dire sur les relations avec le milieu, avec la terre, et sur les impulsions créatives que les dirigeants éminents savent imposer au peuple et aux institutions »[22].

Il développe ces idées dans une conférence à la radio : « L'architecture, qui est l'image spatiale du degré de civilisation d'un peuple, mais surtout de sa conception de la vie, ne peut être autre que l'architecture de notre époque et de notre tradition ; celle des souvenirs du passé, des nécessités du présent et des aspirations du futur »[23]. Ainsi, Enescu – tout comme Antonescu – semble indiquer le style national comme style légitime de cette nouvelle architecture officielle : « Aujourd'hui, sous les impulsions du Grand Dirigeant, Sa Majesté le Roi Carol II, nous reprenons dans tout le fil d'or de la continuité »[24].

Mais, en fait, le nouveau style, tel que l'architecte le décrit dans ses textes, n'a rien en commun avec l'architecture de l'école de Mincu, qu'il loue d'ailleurs avec ferveur. La nouvelle architecture est à l'image du nouveau régime, elle exprime la « solidarité sociale et nationale » – le slogan de Carol II – par conséquent, son esthétique « se reflétera dans l'unité et la solidarité des éléments composants du monument ou de l'édifice architectural. » L'édifice architectural, dit Enescu, rappellera par sa « composition » l'édifice social : « À la place de la diversité de formes et de motifs décoratifs, l'architecture réalisera des ensembles harmoniques et unitaires, qui dégageront la force de la nation et la stabilité de ses établissements. À la place de la ligne brisée, discontinue, morcelée, il y aura la ligne continue ».

Des mots comme « harmonique », « unitaire », « continu », représentent des notions clés de la nouvelle architecture, qui, à l'évidence, rappellent l'esthétique classicisante. Ainsi, Enescu met dans ses textes les bases de la doctrine du nouveau style et trace son portrait-robot : « Les petites ouvertures, qui expriment la crainte, l'insécurité, la peur de la lumière, nous allons les remplacer non par des ouvertures totales et imprudentes, par lesquelles n'importe qui peut regarder ou pénétrer, mais par des ouvertures qui expriment à la fois sécurité et prudence, qui ne gênent ni le regard ni la lumière, mais qui, en cas de nécessité, offrent la protection. L'horizontalité spatiale des édifices nous rappellera la vaste étendue de la Roumanie d'aujourd'hui, ainsi que la décision d'être présents, à une action constructive ou de défense, sur toute cette étendue ».

La ville devient à son tour objet architectural, une construction symbolique de forme pyramidale qui incarne l'image d'un État centralisé et autoritaire : « [Nos villes seront] des habitats qui refléteront dans l'espace la liberté d'action, mais également la discipline nécessaire pour la vie en

commun – le droit de chacun de manifester ses désirs, mais également l'unité de direction et d'organisation, avec la hiérarchisation normale des valeurs morales et sociales. L'établissement social, la ville, comme tout autre établissement, a une base et un sommet ou un couronnement. Le centre de la ville sera le centre civique, avec les institutions publiques installées dans des bâtiments qui s'élèvent au-dessus de tous les autres, pour qu'ils soient perçus par tous et présents pour tous. De ce centre, qui représente dans l'espace le point le plus élevé, la hauteur des bâtiments devra baisser progressivement vers les périphéries de la ville, laissant ainsi de la lumière et de l'air pour tous. Ainsi organisée et installée, la ville constituera un ensemble unitaire et harmonique, dans lequel toute gêne, toute ombre sera – au sens propre et figuré – écartée. Les bâtiments publics vont refléter et exprimer le prestige de l'autorité de l'État, mais également le sentiment de protection et de justice pour tous. La perspective ouverte, avec des places et de larges boulevards, autour des établissements publics, raffermit la conviction que ces établissements appartiennent à tous et qu'ils n'ont rien à cacher ».

« Comment s'appellera ce style ? » demande I. D. Enescu pour trouver aussitôt la réponse qui s'imposait : « Le style de l'œuvre est le style de l'Auteur ». Et l'architecte d'assurer : « *LE STYLE LE ROI CAROL II.* sera une réalité et représentera une des plus importantes époques de l'histoire du peuple roumain ».

Le style « Carol II » : des gestes grandioses et une architecture sur mesure

Tout régime autoritaire voire totalitaire s'associe à de grands chantiers de construction : l'image idéale d'un tel État est celle d'un édifice architectural[25] et, à son tour, l'architecture officielle est tenue de symboliser l'État et de soutenir le régime politique par la rhétorique de son esthétique. Les textes de Petre Antonescu et d'Ioan D. Enescu sur le style Carol II reflètent parfaitement ce corollaire : « le style [...] surgira naturellement de cette nouvelle conception de vie »[26].

Au long de la décennie du règne du roi Carol II se forgera une nouvelle image architecturale dont le responsable sera – directement ou indirectement – le souverain même. En montant sur le trône de Roumanie en 1930, Carol II ouvre une époque de travaux grandioses, concernant à la fois les grands aménagements urbanistiques à signification idéologique et l'érection de bâtiments du pouvoir.

Il débute par le chantier du palais Royal. L'ancien édifice[27], œuvre du Français Paul Gotereau, avait été sérieusement endommagé par un incendie en 1927. Aussitôt installé dans ses fonctions, Carol II s'attaque à ce symbole de la royauté : une équipe de deux architectes – Nenciulescu et Dobrescu – remodèle entièrement le palais (1930-1937), adoptant un néo-classicisme de circonstance avec ordre colossal pour rythmer ses façades [ill. 232]. À l'intérieur, les deux halls d'entrée se parent d'un vocabulaire néobyzantin pour la touche « locale ». Au cours de son séjour roumain de 1937, Émile Maigrot estime que l'édifice possède : « Une architecture affirmée qui, je crois, représente les tendances de l'architecture roumaine dans son évolution »[28].

Le chantier du palais Royal représente le point zéro du style Carol II, moins sur le plan esthétique (son néo-classicisme cédera la place au nouveau classicisme, nuance essentielle) que sur le plan idéologique : situé au centre de la capitale, à son tour cœur du royaume, il est le foyer d'où se propage une nouvelle vision architecturale. Ainsi, depuis la réfection de son palais, le roi passe à l'idée de refondre la place qui fait face à l'édifice. S'enchaîneront d'autres projets d'urbanisme censés transformer Bucarest en la capitale monumentale que demande (et

Ill. 232 :
N. Nenciulescu et D. Dobrescu, le Palais royal (1930-1937), Bucarest.

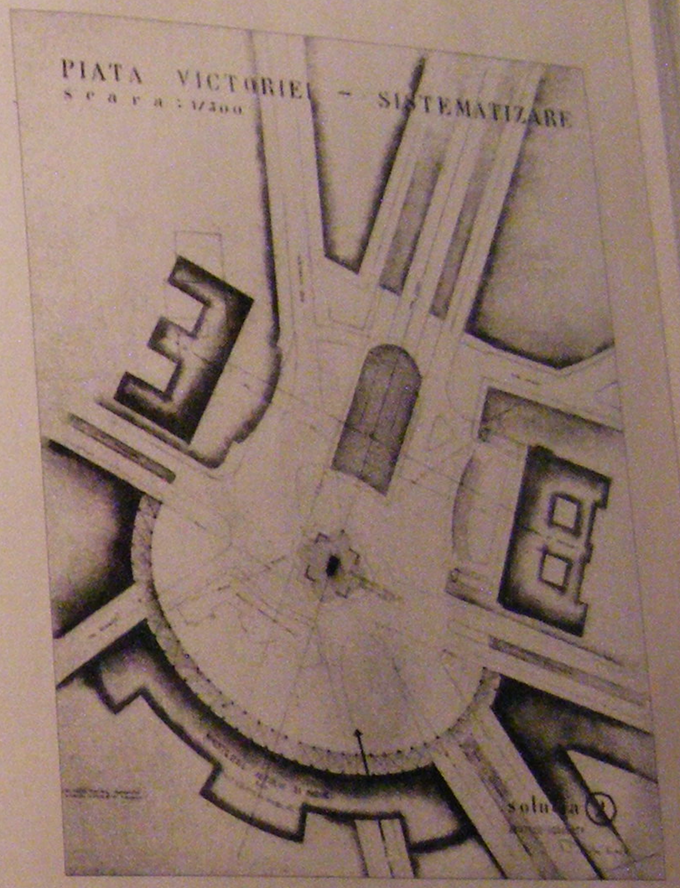
mérite) la Roumanie des temps nouveaux. L'architecte I. D. Enescu décrit cette œuvre gigantesque : « La Capitale se transforme et montre dans tout et partout le nouvel esprit de la Renaissance. Le Palais Royal, refait pour s'accorder à l'image de la Grande et Forte Roumanie d'aujourd'hui, aura devant lui une grande place, encadrée par l'Athénée Roumain, la Fondation Culturelle Carol Ier et le Ministère des Affaires Intérieures. Place liée par un boulevard au nouveau local de l'Académie Militaire, installée sur la colline de Panduri pour veiller sur la ville. Un arrangement symbolique qui imagine la prospérité par la solidarité autour de la Couronne, par l'ordre, garantie du fruit du labeur, par culture pour faciliter et ennoblir la vie – et par la décision de protéger notre Pays » [29].

En effet, les grandes interventions envisagées par Carol II sont non seulement des opérations d'urbanisme mais aussi (et surtout) des actes hautement emblématiques, qui renforcent la signification particulière initiale des lieux respectifs ou créent des sémantiques nouvelles. Énumérons les projets majeurs : la place du Palais-Royal, la place Victoria, la place du 8-Juin, l'ouverture d'un grand axe menant du palais au ministère de la Guerre, ainsi que la création d'une autre voie majeure partant de l'Arc de triomphe, longeant un nouveau parc créé dans la partie nord de la capitale, peu développée, et se dirigeant vers l'extérieur de la ville, en direction des bois de Baneasa et de l'aérodrome. Certes, ces opérations urbanistiques étaient nécessaires mais, en dehors de leur caractère pratique, elles tissaient ensemble des tracés symboliques dans la ville. Les places devaient illustrer chacune l'image d'un roi de la dynastie sur le trône de la Roumanie – Carol Ier pour la place du Palais-Royal, Ferdinand pour la place Victoria et, enfin, Carol II pour la place du 8-Juin. Cette distribution n'était pas artificielle car en réalité, chaque roi avait marqué l'espace respectif par la construction des institutions jouant un rôle fondamental dans la vie du pays : Carol Ier avait lié son nom à l'Athénée roumain et à la Fondation universitaire, Ferdinand au musée d'Art national, tandis

que Carol II s'apprêtait à bâtir un nouveau centre pour la capitale avec la place du 8-Juin. La symbolique de ces lieux était accentuée par l'ouverture de nouveaux axes, fonctionnant comme des vecteurs de force.

Le projet de la place du Palais-Royal n'aboutira pas, ni du temps du Carol II ni plus tard en dépit d'une compétition organisée en 1942, dont les projets primés [30] déploient ostensiblement la même rhétorique de facture classicisante. De tous les aménagements prévus, seul le palais et la statue équestre du premier roi de Roumanie, réalisée par le sculpteur serbe Ivan Mestrovic, verront le jour. D'ailleurs, les grands travaux dans lesquels se lance Carol II restent pour la plupart au stade de projet [31]. Trop ambitieux, allant parfois jusqu'à effleurer l'utopie, ils sont une parfaite illustration des visions d'un roi qui rêvait d'ordres colossaux et d'ensembles symboliques.

Selon la planification de la capitale d'avant-guerre, la place Victoria devait avoir une forme circulaire : il reste des projets de Giulio Magni qui avait imaginé en son centre une réplique de la colonne de Trajan. Après la guerre, face aux nouvelles nécessités de la ville, on élargit les dimensions de la place et on ajuste sa forme [32]. Duiliu Marcu, qui est chargé d'étudier le projet sous cette nouvelle formule, propose une approche radicale : dans une des versions (1937), il ferme la partie sud de la place par un grand édifice (« Ministère de l'Air et de la Marine, ou autre édifice public », écrit-il sur le plan) aux façades elliptiques, il rase les anciens locaux du ministère des Affaires étrangères et du musée des Sciences naturelles (qu'il remplace par deux bâtiments presque identiques, en face l'un de l'autre), et érige au milieu la statue du roi Ferdinand [ill. 233]. La statue est légèrement oblique par rapport à l'axe menant à l'Arc de triomphe (symbole de la victoire obtenue par le roi durant la Grande Guerre) ; en revanche, elle regarde la nouvelle avenue,



récemment ouverte, qui borde l'une des zones résidentielles les plus cossues de la capitale (le parc Filipescu).

Ill. 233 :
Duiliu Marcu, projet pour la Place Victoria, Bucarest.

De tous ces projets, le plus significatif est sans doute celui pour la place du 8-Juin que Carol II avait imaginé comme un emblème de son règne. « 8-Juin », pour commémorer le jour du couronnement du roi Carol II : dans la rhétorique du temps, le bannissement du roi avait été détourné en un acte de faveur que celui-ci avait accordé à son peuple, ainsi cette date était-elle connue sous le nom de « jour du retour du roi ». La systématisation de cette place au sud de la capitale était censée, d'une part, équilibrer le développement prépondérant vers le nord et, d'autre part, revigorer cette zone historique qui avait été le centre de la ville médiévale. Le projet visait à remplacer la place de la Nation par une gigantesque structure rassemblant des édifices et institutions à forte valeur

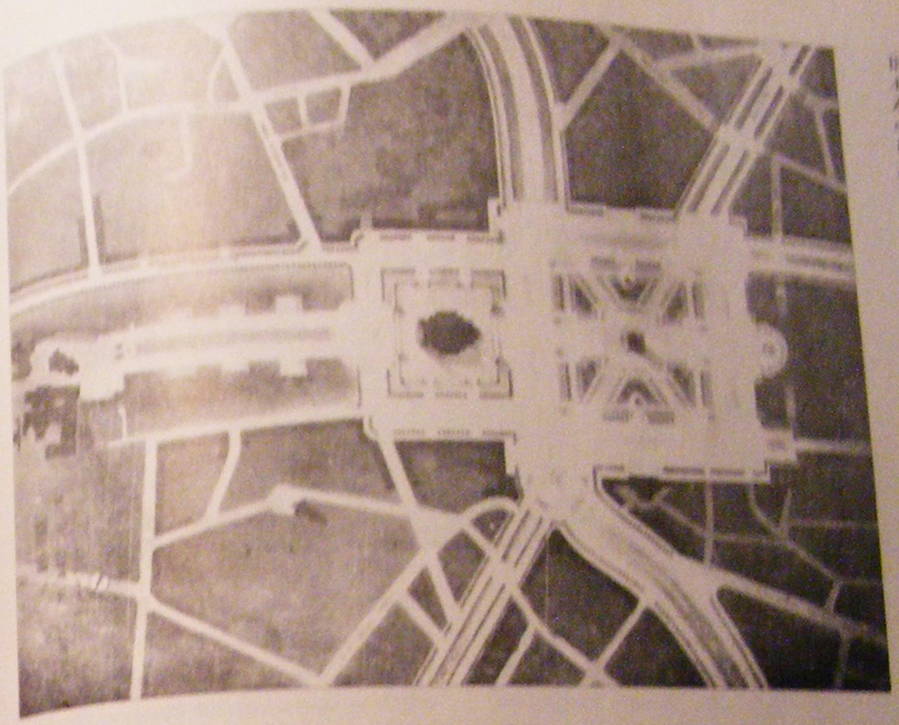
Ill. 234 :
Duiliu Marcu, ministère des Affaires Étrangères, place Victoria, Bucarest – détail sculpture Mac Constantinescu.

symbolique pour l'État roumain : l'Opéra, le palais des Fondations royales Carol II (l'institution dirigée par D. Gusti) et, probablement, le palais Communal. Il devient évident que la volonté de Carol II est de rester gravé dans la mémoire de la postérité comme un roi de culture. Mais aussi un roi de grandeur – de la pensée et des actes ; censé être « la plus grande

Ill. 235 :
Duiliu Marcu, ministère de la Guerre (1937), Bucarest (Architecture 1930-1940).

place ornementale et de circulation de tout le pays », l'ensemble couvre 9 hectares[33] !

Une compétition d'architecture s'ouvre en 1936 (date probable) ; en l'absence des autres projets présentés, nous devons nous contenter de la juger par le biais du troisième prix, le seul à être publié dans la revue *Arhitectura* [34]. L'équipe primée (Alexandru Zamfiropol, qui est aussi urbaniste, et d'Alexandru Hempel) présente plusieurs versions, dont seulement trois verront leurs plans publiés dans *Arhitectura*. La place, extrêmement vaste, se constitue de deux parties adjacentes – une « place d'agrément » et une « place monumentale » [35] – et relie le grand axe nord-sud de la capitale, ouvert partiellement du temps de Carol II, avec la colline où avoisinent l'église métropolitaine (1654-1658) et la Chambre des députés (Dimitrie Maimarolu, vers 1900), symboles de la Roumanie ancienne et moderne. Sur la place se dressent un monument et deux édifices dont l'absence d'indications sur les plans ne permet pas d'établir de façon précise la destination : une église de vastes proportions – on peut supposer qu'il s'agit vraisemblablement de la « cathédrale de la Nation » – et un large bâtiment public – probablement le tant attendu palais



Ill. 236 :
Alexandru Zamfiropol et Alexandru Hempel, projet pour la Place 8-Juin, Bucarest – variante.

Communal. En 1937, l'hebdomadaire *Comuna* (*La Commune*) publie un nouveau projet de la place du 8-Juin, œuvre de l'architecte Ion Giurgea. Finalement, la place du 8-Juin ne sera pas réalisée, elle non plus ; en revanche, quatre décennies après, un autre Dirigeant du pays, lui aussi Architecte d'un Nouveau Régime, revient sur les lieux pour un projet encore plus démesuré…

Quelle architecture s'adapte-elle à cette conception visionnaire de l'urbanisme ? L'esthétique qui s'impose, par sa parfaite consonance avec les grands espaces prévus par ces projets, sera celle du nouveau classicisme : « Une architecture simple, susceptible d'impressionner par les volumes et les proportions », comme Duiliu Marcu décrit son ministère de la Guerre [36] [ill. 235]. L'appétence de Marcu pour l'esprit classique fera de lui le grand coryphée du nouveau style : « Du classicisme, cette architecture moderne peut retenir [...] la clarté, la simplicité, la discipline, le rationalisme, la tendance vers la perfection, l'eurythmie des lignes ou l'harmonie des éléments ». C'est une architecture de l'ordre colossal et de la matière précieuse, qui ne fait que rehausser la sobriété de ses lignes pures, à l'image du nouveau siège du ministère des Affaires étrangères, place Victoria, habillé de toutes sortes de marbre, venues des carrières roumaines et italiennes les plus célèbres. Sur le plan identitaire, le style Carol II choisit de manipuler les concepts. La référence directe à l'architecture traditionnelle roumaine – qui se réduit aux séries d'arcades qui se

Ill. 237 :
Alexandru Zamfiropol et Alexandru Hempel, projet pour la Place 8-Juin, Bucarest – variante.

Ill. 238 :
Ilie Teodorescu, projet de centre civique pour la commune Calugareni.

multiplient sur les façades – est remplacée par l'idée de latinité (on retrouve la réplique de la colonne de Trajan au milieu de la place 8-Juin) et par des sculptures allégoriques aux formes héroïques. Des figures rappelant les bas-reliefs romains ornent les façades des édifices – voir les façades du ministère des Affaires étrangères où le sculpteur Mac Constantinescu avait imaginé une allégorie de la Roumanie et de ses régions avec leurs caractéristiques respectives – transposant le concept de nation sur un autre plan [ill. 234].

Si les réalisations de l'époque sont impressionnantes, à la fois par leurs dimensions et par la force concentrée de leur esthétique, l'architecture des projets est encore plus frappante pour l'idéologie qu'elle sert. Sur le papier, on imagine des ensembles grandioses, usant d'une rhétorique qui ne perd rien de son pouvoir par le contact de la matière. Par la nature même des projets, cette architecture a un caractère visionnaire, que la réalité pourrait lui ôter. Les esquisses pour la place du 8-Juin déploient de gigantesques péristyles et des sculptures monumentales qui appartiennent à une autre dimension [ill. 236-237]. Citons dans cette catégorie d'architecture visionnaire les propositions de systématisation des centres de localités du territoire de Bucegi que publie la revue *Arhitectura* en 1939[37] : de vastes places rectangulaires, bordées par des édifices imposants et austères, dont les façades sont invariablement rythmées d'arcades et de colonnes [ill. 238]. Dans ces villes et villages de Bucegi revisités par les architectes de la dictature, l'atmosphère rappelle étrangement celle des tableaux de Chirico.

Les expositions :
des laboratoires du nouveau style

Dans la lignée des architectures visionnaires, les expositions locales et internationales organisées à Bucarest en cette décennie apportent à la fois un souffle de dynamisme et préparent la ville aux grands changements.

En 1935, le maire de la capitale Alexandru Donescu, qui à l'instar de son souverain a des visions grandioses – il est activement impliqué dans les concours d'architecture pour le palais Communal et la place du 8-Juin – prend l'initiative de créer une manifestation annuelle, « Le Mois de Bucarest », pour contrecarrer la dépression économique et pour développer le sentiment de citoyenneté[38]. Si le maire est l'initiateur, le parrain de l'exposition sera bien évidemment le roi

Ill. 239 :
Exposition « Le Mois de Bucarest », édition de 1935 (parc Carol I) – « le vieux Bucarest ».

[ill. 241]. La manifestation transforme entièrement une partie de la périphérie de la capitale, mi-mare mi-terrain vague, inaugurant le nouveau parc Carol-II qui couvre une vaste superficie. Pareillement à l'édition précédente, les organisateurs misent toujours sur l'alliance entre la modernité et la tradition : l'esprit de la première règne sur toute l'opération urbanistique entreprise ainsi que sur les pavillons, tandis que la deuxième nourrit le « Village roumain », transformé ultérieurement en musée du Village.

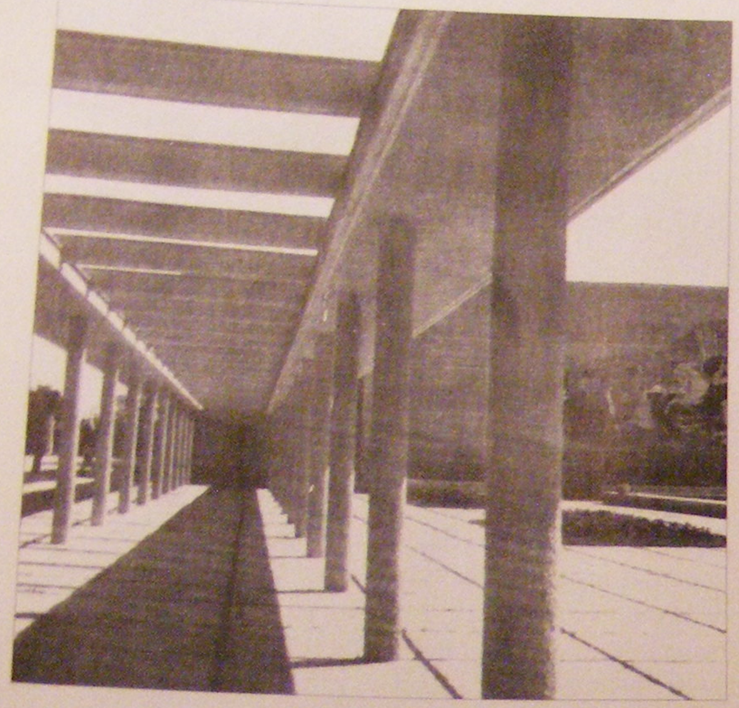
En 1939, l'édition du « Mois de Bucarest » coïncide avec l'Exposition internationale *Munca si Voie Buna* (*Travail et Joie*). Cette manifestation célèbre le

Ill. 240 :
Exposition « Le Mois de Bucarest », édition de 1935 (parc Carol I) – « la Cour d'Honneur ».

anniversaire. Le catalogue annonce : « La première édition du "Mois de Bucarest" a été présidée par Carol II, le soutient et le protecteur de toutes les actions d'épanouissement de la culture roumaine ».

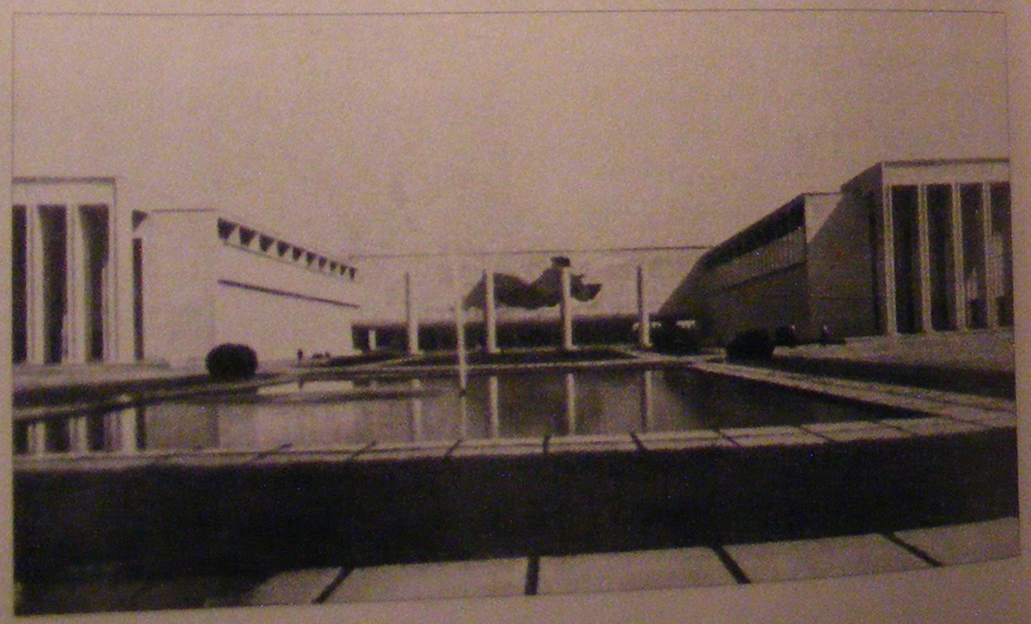
Le « Mois de Bucarest » est une manifestation ouvertement moderne mais qui accorde une place importante à l'histoire et à la tradition. Ainsi, elle mettra en valeur cette double orientation. La première édition (1935) a lieu dans le parc Carol-I, lieu consacré depuis l'ouverture de l'Exposition générale de 1906, et présente à ses visiteurs une image de la capitale étalée en trois sections : la ville archéologique, la ville historique (de 1600 à 1800) et la ville contemporaine. L'image de l'exposition mélange habilement modernité et tradition. La tradition est déclinée à la fois dans une version pittoresque et dans une formule épurée, associée à l'esthétique contemporaine : la ville historique est une reconstitution (d'opérette) du « vieux Bucarest » d'après des gravures de XIXe siècle [ill. 239], qui reflète la vogue de ce genre d'installations (à Bruxelles, la même année, on présentait aussi une reproduction de l'ancienne capitale) ; à son tour, la « Cour d'honneur » exprime l'assimilation de l'esprit traditionnel dans le présent. Œuvre de l'architecte Octav Doicescu et du sculpteur Mac Constantinescu, celle-ci présente une architecture extrêmement simplifiée, qui raisonne parfaitement avec l'esprit « Carol II » [ill. 240]. Les visiteurs l'admirent et voient en elle une image de la Roumanie moderne : « Les murs qui entourent la Cour d'honneur sont seulement un jeu de formes couvertes d'un crépi vibré, comme une décoration d'un feuillage blanc entrecoupée ici et là par les lignes brunes des mats et de la dentelle en brique des tuiles. Avec son accent de cour de monastère et sa solennité, la Cour d'honneur de l'Exposition municipale arrive à montrer à la fois un accent roumain et moderne »[39].

La deuxième édition du « Mois de Bucarest » s'accompagne de grands gestes



Ill. 241 : *Horia Creanga, exposition « Le Mois de Bucarest », édition de 1939 (parc Carol II) – un des pavillons.*

mouvement international *Travail et Joie* (avec des succursales dans plusieurs pays, notamment l'Italie – *l'Opera Nazionale Dopolavoro* – et l'Allemagne – *Kraft durch Freunde* suit le modèle italien) : le mouvement débute ses expositions en 1936 à Hambourg et Berlin, pour organiser une deuxième édition en 1938 à Rome. Ainsi, la Roumanie à l'honneur d'être l'hôtesse d'une troisième édition réunissant,



Ill. 242 : *Horia Creanga, exposition « Travail et Joie », 1939, parc Carol II, Bucarest – pavillon.*

informe le catalogue, de grands pays « qui ont creusé un sillon dans la culture de l'humanité et sont à la tête en ce qui concerne l'organisation industrielle et ouvrière, tels que la France, l'Allemagne et l'Italie ou bien des pays voisins, tels que la Bulgarie et la Grèce »[40]. L'enjeu idéologique et politique est très grand et même si le roi Carol II fait preuve d'indépendance face aux prétentions émises par l'Allemagne nazie de parrainer l'événement[41], il apparaît bien désormais qu'un esprit autoritaire règne en Roumanie.

L'organisation *Munca si Voie Buna* est une création à la coloration légionnaire. La Légion fait du travail une des vertus essentielles de l'esprit roumain et de l'« homme nouveau » : « rassemblant en même temps les vertus du légionnaire roumain avec celles du chrétien dace, cet homme nouveau sera le légionnaire roumain »[42]. À l'Exposition de Bucarest, l'organisation roumaine présente son activité « telle qu'elle a été suivie dernièrement comme un programme permanent par le ministère du Travail, par les grandes entreprises et les associations corporatives », ainsi que « l'activité de *Straja Tarii* [*Sentinelles du Pays*], institution s'occupant de l'éducation de la jeunesse, et celle de la Fondation culturelle royale du prince Carol et celle du Service social, ces

dernières s'occupant du relèvement du village roumain »[43].

L'édition la même année du Mois de Bucarest est-elle aussi fortement symbolique : elle est consacrée à la commémoration du premier [illegible] de Roumanie, Carol Ier (centenaire de sa naissance[44]), et du poète national, Mihai Eminescu (un demi-siècle de sa mort). Horia Creanga projette les pavillons des deux manifestations [ill. 241, 242] – tous revêtent la rhétorique du nouveau classicisme, à l'exception du restaurant *Pescarus* (*La Mouette*), image d'un vernaculaire interprété, dont les horizontales accentuées rappellent Wright. Le catalogue de *Munca si Voie Buna* rend compte du contenu programmatique de l'entreprise : « Les pavillons construits dans ce but s'élèvent symboliquement dans le parc Carol-II, face aux lacs [...]. Les jours de beau temps, on aperçoit à l'horizon du nord les montagnes. À deux pas de là, le musée du Village présente les fermes les plus caractéristiques de toutes les contrées du pays. C'est toute la Roumanie qu'on retrouve ici, avec ses paysages, ses hommes et son travail »[45].

À l'intérieur du pavillon roumain, le visiteur est accueilli par un art totalitaire, à l'image de ce bas-relief, de sept mètres de haut, exécuté par le sculpteur Ion Jalea (sénateur sous l'étiquette Front de la renaissance nationale), qui représente « Sa Majesté le Roi Carol II, drapé dans son manteau des cavaliers de Mihai Viteazul et tenant à la main une maquette de fabrique, cette maquette est établie sur le style des fresques des fondateurs des monastères ». Mais aussi « le vitrail de la royauté, représentant le Grand Strajer [Sentinelle] et le Grand Voévod [Prince] Mihai ». Toujours dans l'esprit des régimes totalitaires, tous ceux qui défilent devant le roi – ministre du Travail (Mihai Ralea), ses collaborateurs ou simples ouvriers et paysans – le saluent avec le bras droit tendu : c'est le salut du Front de la renaissance nationale. Carol II écrit : « J'aime ce salut, il a quelque chose de symbolique en lui, il pointe vers le soleil, en haut, plus haut, il semble dire "Excelsior" »[46].

Visions légionnaires

Le changement de dictature – celle du roi Carol II est remplacée par l'État national légionnaire – apporte un changement dans l'intitulé de l'architecture : le style Carol II devient style national-légionnaire. L'architecte Victor Smigelschi écrit : « Un élément nouveau s'est élevé ces derniers temps, qui peut renforcer la durabilité de la renaissance de l'architecture nationale et qui peut lui donner une ampleur sans précédent : le grand courant national-légionnaire, qui remue le pays d'une frontière à l'autre. En architecture, plus que dans tout autre domaine, l'initiative officielle est déterminante. En quelque sorte, l'architecture est un art dirigé. [...] Si la démocratie et les anciens régimes politiques ont ignoré une architecture traditionaliste, le régime légionnaire ne peut que la proclamer avec une valeur normative. Mais nous précisons que nous ne songeons pas à un retour à l'expérimentation néo-roumaine, qui peut être considéré comme un chapitre clos de l'évolution de notre architecture, mais à une école surgie des formes authentiques de notre fond autochtone. Les grandes œuvres sont l'expression d'un grand enthousiasme collectif. Les cathédrales gothiques sont l'expression d'une grande tradition religieuse. L'Allemagne d'aujourd'hui, l'ancienne Italie et la mussolinienne ne sont que l'expression de forts tempéraments artistiques. [...] La grande expérience légionnaire [...] aura une extériorisation monumentale dans une capitale d'un authentique style roumain »[47].

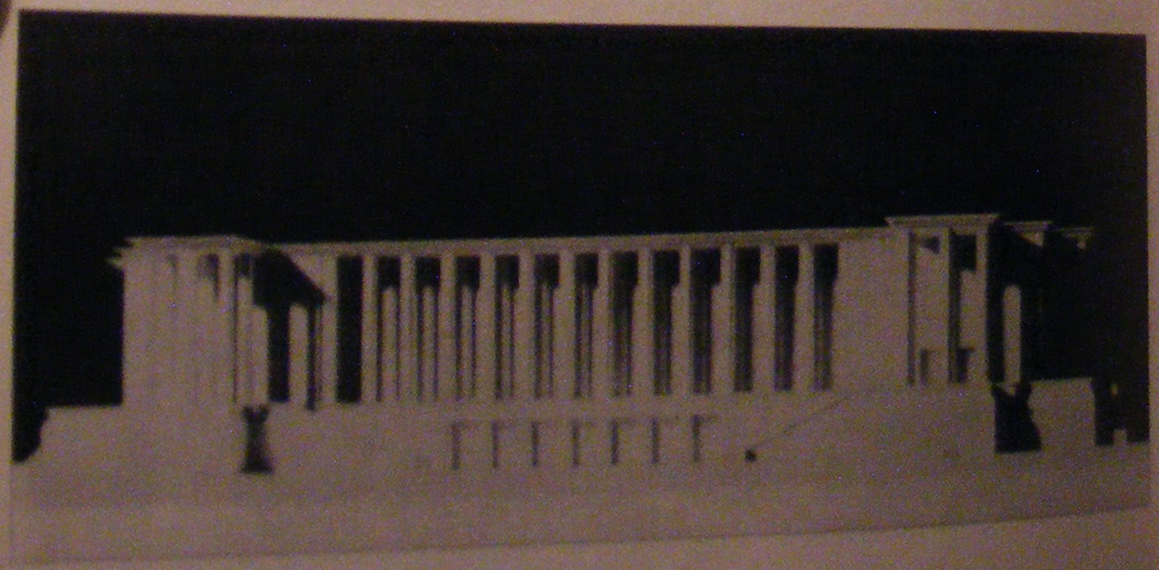
Le 22 décembre 1940, s'ouvre la première exposition d'art légionnaire à la fondation Dalles, prestigieuse salle d'art moderne, en présence du commandant du mouvement légionnaire, Horia Sima[48]. Les artistes qui exposent font partie de l'ancien groupe Luchian, qui avait publié

en 1937 le manifeste *Revolutia asezarii românesti* (*La Révolution de l'établissement roumain*). Déjà à la date respective, Paul Deleanu les considère comme le « noyau des beaux-arts légionnaires ». Ce groupe réunit des urbanistes, architectes, sculpteurs, peintres, graveurs, mais aussi des philosophes et des poètes. Ils représentent une nouvelle école plastique qui abandonne l'individualisme pour aborder, dans un esprit d'équipe, des objectifs généraux qui intéressent la communauté nationale entière. Dans leur manifeste de 1937, ils affirmaient : « Conscients que nous nous trouvons non seulement dans un moment culturel créateur, mais dans un grand et décisif moment historique, nous recherchons, à la place de la différenciation la permanence ». Et aussi : « Nous souhaitons exprimer d'une manière essentialisée tout ce que la nation entière ressent, par une introspection mais aussi par un désir de réaliser. Nous sommes ainsi plus que jamais dans la ligne du destin roumain, dans la haute zone de son évolution : créer depuis le commencement, créer le commencement de notre cristallisation majeure ».

Dans un numéro qui fait l'éloge de l'architecture de « l'Allemagne contemporaine »[49], *Arhitectura* publie trois projets d'architecture de cette exposition sur l'art légionnaire, parfaitement éloquents pour la pensée qui les anime[50]. Tous les trois représentent des thèmes symboliques : un palais culturel (on comprend de la culture légionnaire), le palais du Capitaine (titre du chef du mouvement), ainsi que la déjà célèbre cathédrale de la Nation[51] [ill. 243]. Pour une philosophie qui considère l'orthodoxie comme fondement de la roumanité, ce dernier thème n'est pas seulement incontournable, mais incarne l'essence même de son idéologie. Quant à l'architecture que revêt cette idéologie, elle est effroyablement identique dans tous les projets : les trois édifices se composent de hautes colonnes effilées, se répétant avec un rythme obsédant. L'utopie de l'État autoritaire de Carol II est remplacée par l'utopie de la spiritualité totalitaire (ou du totalitarisme spirituel) de la Légion.

Les excès de la Garde de Fer indisposant jusqu'à Hitler lui-même, les nazis sacrifient leurs camarades idéologiques en apportant leur soutient au général Antonescu : en effet, suite aux dissensions insurmontables entre celui-ci et les légionnaires, ces derniers déclarent le 21 janvier 1941 la rébellion qui est étranglée sans merci dès le lendemain, avec le consentement tacite des Allemands. Le 14 février 1941, l'État national légionnaire est abrogé et Antonescu déclare la dictature militaire.

Ill. 243 : *Exposition d'art légionnaire, 1940, salle Dalles, Bucarest – maquette d'un palais culturel.*



Notes

1. Francisco Veiga, *Istoria Garzii de Fier 1919-1941. Mistica ultranationalismului*, Bucuresti, Humanitas, 1995, p. 219.
2. S. Alexandrescu, *op. cit.*, p. 118.
3. Voir l'introduction d'Ioan Scurtu à Roi Carol II. *Insemnari zilnice. 1932-1951*, vol. II, p. 20.
4. *Idem*, p. 365-366.
5. En août commencent aussi, toujours sous le patronage de Hitler, les discussions autour des traités roumano-bulgares pour la rétrocession des territoires annexes en 1913.
6. *Idem*, p. 171.
7. Cité dans Petre Antonescu, « Pentru o renastere a arhitecturii românesti », tiré à part de *Academia Româna. Memoriile Sectiunii Istorice*, seria III, tomul XXI, mem. 8 (1939), p. 168.
8. Cité dans Ioan. D. Enescu, *Arhitectura si Renasterea Nationala – Stilul Regele Carol al II-lea*, Bucarest, Tipografia « Cuvântul Românesc », 1940, p. 7.
9. C. Radulescu-Motru, *Românismul*, p. 106.
10. Al. Tzigara-Samurcas, *Memorii*, vol. II, p. 94-95.
11. P. Comarnescu, « Ideile veacului si spiritualitatea », in *Actiune si reactiune*, 1929, n° 1, p. 1-14, p. 12.
12. *Idem*, p. 7.
13. Vintila Horia, « Miracolul fascist » (Gândirea, XVI, 1937, n° 8, p. 404-409), cité dans Z. Ornea, *Anii treizeci*, p. 433.
14. Vasile Radulescu, « Congresul international al arhitectilor. Roma », in *Arhitectura*, 1935, n° 3, p. 19.
15. C. Radulescu-Motru, *Etnicul românesc* (1942), in *Scrieri politice*, p. 461.
16. I. D. Enescu, « Arhitectura si Renasterea Nationala », in *Arhitectura si Renasterea Nationala – Stilul Regele Carol al II-lea*, Bucuresti, Tipografia « Cuvântul Românesc », 1940, p. 7.
17. *Idem*, p. 4.
18. I. D. Enescu, « Stil Regele Carol II », in *Arhitectura*, 1939, n° 2, p. 4-5, p. 4.
19. Le texte a d'abord été publié sous le titre cité : P. Antonescu, *Pentru un stil « Regele Carol II » in arhitectura românceasca – Memoriu catre Academia Româna*, 1938, Tip. Carpati Petre Barbulescu, Bucuresti. Il est repris un an plus tard, dans une version plus développée, « Pentru o renastere a arhitecturii românesti », publiée dans *Academia Româna. Memoriile Sectiunii Istorice*. Pour les citations, nous utilisons cette dernière version.
20. P. Antonescu, « Pentru o renastere a arhitecturii românesti », p. 168-169, p. 173.
21. I. D. Enescu, « Arhitectura si Renasterea Nationala », p. 6.
22. I. D. Enescu, « Stil Regele Carol II », p. 4.
23. I. D. Enescu, « Stilul Regele Carol al II-lea », p. 12.
24. I. D. Enescu, « Arhitectura si Renasterea Nationala », p. 5.
25. Voir Igor Golomstock, *L'art totalitaire*, Paris, Ed. Carré, 1991, p. 283.
26. I. D. Enescu, « Stil Regele Carol II », p. 4.
27. Voir pour l'historique *Insemnari zilnice. 1937-1951*, vol. I, note 209, p. 267.
28. Interview publiée par *Gazeta Municipala* du 16 mai 1937, Archives É. Maigrot, Archives nationales/IFA, boite 1, Exposition de 1937, Centre régional.
29. I. D. Enescu, « Stilul Regele Carol al II-lea », p. 15.
30. Premier prix : Alexandru Zamfiropol ; mention, V. et N. Nedelescu. Voir « Istoria unor proiecte », in *Bucuresti – Starea orasului* [catalogue de l'exposition d'avril-mai 1990 à Bucarest, Roumanie], s. é., s. l., s. d. [1990], p. 36-37.
31. Dans un article de 1941, Spiridon Ceganeanu déplore les « terrains vagues » que sont les places du Palais-Royal et du 8-Juin. Voir Sp. Ceganeanu, « Urbanism, Arhitectura si Arta National », in *Arhitectura*, 1941, n° 3-4, p. 10-17, p. 10.
32. Voir D. Marcu, *Arhitecture 1930-1940*, p. 173.
33. Ion Bucuresteanu, « Piata 8 Iunie asa cum va fi ea intr-adevar », in *Comuna*, n° 1, 5 décembre 1937, p. 5.
34. *Arhitecura* publie dans deux de ses numéros (1936, n° 7 et 1937) quelques illustrations de ce projet primé.
35. I. Bucuresteanu, « Piata 8 Iunie asa cum va fi ea intr-adevar ».
36. D. Marcu, *Architecture 1930-1940*, p. 163.
37. Après l'instauration de la dictature royale, le pays avait été divisé administrativement dans dix territoires, dont le plus vaste était celui de Bucegi. Voir St. H. Opari, « Constructii si realizari urbanistice ale tinutului Bucegi », in *Arhitectura*, 1939, n° 3, p. 5-29.
38. Al. Donescu, préface à « *Luna Bucurestilor* ». *Consideratii si rezultate*, 1935, s. l., s. d.
39. *Idem*.
40. *Ministerul Muncii – Bucuresti iunie – iulie 1939 – Expozitia Internationala « Munca si Voie Buna »*. *Calauza*, Bucuresti, atelierele Lucealarul, s. d. [1939], p. 17.
41. « Nous avons fait tous les efforts pour transformer cette manifestation de Munca si Voie Buna en une manifestation roumaine, à laquelle les autres sont invités à participer et non, ainsi que les allemands l'entendaient,

une manifestation allemande à laquelle nous pourrions participer ». Voir Roi Carol II, *Insemnari zilnice. 1937-1951*, vol. II, 19 juin 1939, p. 115.

42. G. Macrin, « O noua scoala românească. Taberele de munca », in *Insemnari sociologice*, I, n° 4, juillet 1935, p. 22. Les nids étaient d'abord des unités de travail et après seulement des unité de lutte : il y avait des types différents pour les « Frères de sang » (organisations pour les jeunes), les intellectuels, les ouvriers, les paysans, les femmes. Voir Fr. Veiga, *op. cit.*, p. 110.
43. *Expozitia Internationala « Munca si Voie Buna »*, p. 13.
44. À cette occasion on inaugure finalement le monument dédié au roi Carol Ier, exécuté par le sculpteur Mestrovic. L. Machedon et E. Scoffham, *op. cit.*, p. 298.
45. *Expozitia Internationala « Munca si Voie Buna »*, p. 19.
46. Le défilé a lieu le 8 mai, à l'occasion des célébrations commémoratives du roi Carol Ier. Voir Roi Carol II, *Insemnari zilnice. 1937-1951*, vol. II, 19 juin 1939, p. 93.
47. V. Smigelschi, « Infatisarea Bucurestilor », in *Arhitectura*, 1940, n° 3-4, p. 42-44.
48. Voir V. S. [migelschi ?], « Expozitia Munca legionara in arta », in *Arhitectura*, 1940, n° 3-4, p. 45-46.
49. V. S. [migelschi ?], « Arhitectura in Germania contemporana », in *Arhitectura*, 1940, n° 3-4, p. 8-14.
50. « Arhitectura ca tema a gândirii », in *Arhitectura*, 1940, n° 3-4, p. 47.
51. Palais de Culture : C. Joja, N. Goga, I. Puschila, N. Stanescu ; palais du Capitaine : N. Goga ; cathédrale de la Nation : C. Joja.

Épilogue

La date fatidique de 1945 (préfiguration de l'installation du régime communiste en Roumanie) ne met pas fin à la pensée architecturale aux fondements identitaires, qui avait donné naissance au style national. C'est seulement sa doctrine qui est ébranlée et, avec elle, le courant qu'elle avait engendré. Comme toute expression identitaire, le mouvement avait été fondé sur le binôme générateur Politique/Culture. Sans appui politique il cesse d'exister officiellement. Certes, c'est seulement sa substance idéologique qu'il perd, et non pas sa doctrine artistique. Mais cette perte résume toute la différence entre un courant promu architecture identitaire et des recherches sensibles au génie des lieux.

Les architectes roumains continuent à s'intéresser à l'adéquation avec le site, aux pouvoirs magiques que celui-ci transmet au bâti né de son sol. Mais leurs expériences restent marginales ou, au mieux, passent pour des acquis naturels. L'heure est au modèle soviétique et c'est le grand frère qui dicte sa doctrine. Une nouvelle architecture identitaire verra le jour, toujours avec les mêmes velléités légitimistes et unificatrices que le style national avait fait montre à ses débuts. Mais cette nouvelle formule ne sera plus le style national. Qu'on l'appelle « architecture national-communiste » ou autrement (car elle ne porte pas encore d'étiquette), elle ne sera pas une ressuscitation du style national, en dépit des mécanismes doctrinaires qu'ils partagent.

En 1940, la Roumanie a perdu une partie de ses territoires et elle se sent amputée non seulement géographiquement parlant, mais aussi spirituellement. Elle voit son idéal le plus cher, l'unité nationale, obtenu après tant d'efforts et de luttes, menacé de nouveau : « Nous nous sommes séparés dans une Roumanie grande et fière, dit Nichifor Crainic à ses étudiants qu'il retrouve après les vacances d'été, durant l'automne 1940 ; nous nous retrouvons dans une Roumanie mutilée et humiliée. Au levant et au septentrion nous avons perdu la moitié de la Moldavie de Stefan-Voda. Au midi, une bonne partie de Dobroudja. Au couchant, la moitié de la Transylvanie. Au total, sept millions d'habitants, dont presque quatre millions de Roumains de souche et, avec eux, un tiers de la surface de la terre de nos ancêtres. C'est un drame pour notre nation, un drame qui avoisine la catastrophe »[1].

Ce drame pousse la Roumanie entrer en guerre en 1941 au côté de l'Allemagne nazie. Le général Ion Antonescu, qui avait instauré la dictature militaire en février 1941, ne s'arrête pas après la reconquête de la Bessarabie et de la Bucovine du nord : à l'indignation du jeune roi Mihai et de

nombreux hommes politiques, il franchit le Dniestr, poursuivant la guerre contre l'Union Soviétique. Cette erreur tactique coûtera cher à la Roumanie, malgré le changement de camp intervenu le 23 août 1944, après démantèlement de la dictature militaire. L'Union Soviétique fait payer la Roumanie, la transformant par le traité de Yalta en un simple satellite sur l'orbite du puissant pouvoir communiste. Le 30 décembre 1947 est proclamée la République Populaire.

Quelle est donc la situation du style national dans ce contexte ?

D'une part, il est encore virtuellement bien portant. En 1941, la revue *Arhitectura* publie à l'occasion de la célébration d'un demi-siècle d'existence de la Société des Architectes Roumains un numéro jubilaire, qui dresse en même temps un bilan de l'architecture roumaine moderne. Dans ce numéro, où figurent toutes les tendances confondues, la place considérable qu'occupe le style national témoigne de son importance dans la mise en place d'une architecture roumaine. Tout porte à croire que ce style dispose encore de l'avenir devant lui. Surtout après la reconquête partielle des territoires perdus, quand on reprend l'idée de « nationalisation » de ces provinces[2]. Ensuite, la fin de la guerre semble ouvrir de nouvelles perspectives au style national. Dans une brochure écrite en 1947, *Despre o estetica a reconstructiei* (*Sur une esthetique de la reconstruction*), George Matei Cantacuzino prône l'idée d'un urbanisme portant l'empreinte de l'esprit roumain. L'architecte plaide en faveur d'un retour aux sources et entend tourner la tragédie des destructions provoquées par la guerre en une entreprise de renouvellement de l'image du pays, fondée sur une structure « naturelle » de l'urbanisme, apte à rappeler la logique organique des villes pré-industrielles. Certainement influencé par les théories de Wright – il avait d'ailleurs voyage vers la fin des années 1930 aux États-Unis –, la solution visionnaire de Cantacuzino aurait pu apporter un souffle nouveau au style national.

D'autre part, le style national montre déjà dès le début des années 1940 des signes évidents d'essoufflement. En dépit de son renouveau spectaculaire, qui est encore en phase expérimentale, il n'est plus qu'une école parmi d'autres, les dominantes de la scène architecturale étant le modernisme et le nouveau classicisme. En 1938, quand le président de la Commission intérimaire de Bucarest, Constantin Braiescu, soulève le problème de l'obligation d'appliquer le « style roumain » à toutes les nouvelles constructions, le Comité de travail du plan de systématisation de la capitale est réticent, mettant en cause l'existence même d'un tel style : « L'architecture roumaine contemporaine souffre d'inquiétude et est à la recherche d'une formule qui puisse correspondre au passage si brusque de l'architecture patriarcale à celle urbaine moderne, formule qu'elle n'a pas encore trouvée. Les programmes de constructions modernes demandent des formes nouvelles et des simplifications qui ne se concilient pas avec l'architecture des églises et des monastères [...] Ce but ne peut pas être atteint en imposant un style officiel qui, de plus, ne peut pas être défini »[3].

Mais la fin du style national n'est pas causée par son affaiblissement par rapport aux tendances architecturales. Le coup de grâce lui a été donné par la perte de l'appui idéologique. Une autre architecture identitaire prendra sa place, celle-ci promue par le modèle soviétique. Dans les années 1950, les normes du réalisme socialiste encouragent les « particularismes » locaux dans l'architecture des pays frères, qui ne font que mieux renforcer l'« internationalisme communiste ». *Casa Scinteii* (la Maison de l'Étincelle, Horia Maicu, 1950-1951), siège de la presse, est une réplique du célèbre modèle dans tout le camp communiste « universite de Lomonosson », « particularisée » par quelques éléments d'art brancusi-

ensuite, après 1954, la notion même de style est reconsidérée selon les consignes de Moscou : « Malheureusement, le style en architecture a été longtemps considéré uniquement comme une catégorie purement esthétique. Mais le style ne peut pas être conçu en dehors du progrès technique et, ce qui est encore plus important, en dehors du fond social de l'architecture, qui est appelé à servir la société, le peuple. [...] Le style socialiste se caractérise par la simplicité rationnelle et par l'utilité maximale. Nous reconsidérons la notion de beau en architecture, notion dénaturée dans la période où elle était associée avec la richesse extérieure, démonstrative des formes architecturales. [...] Les erreurs du passé proche ont mené vers le formalisme, éclectisme, éclectisme »[4].

Sur ce fond de regain du modernisme, à la fin des années 1960 se met en place une direction se réclamant à nouveau de la tradition. Sa dynamique d'expression est différente, évoluant désormais dans le registre de l'allégorique. L'architecte Nicolae Porumbescu, créateur d'école, accuse la rupture avec l'ancienne architecture de style national, qu'il qualifie de « dépourvue de goût et désuète », et définit la nouvelle tendance comme un « plan lyrique de l'architecture »[5]. Sa théorie se traduit par une transposition en béton armé des détails décoratifs de l'art populaire, tous genres confondus. Si le discours nationaliste est de retour, il se justifie autrement, aspirant à se rapprocher d'une (hypothétique) « origine première », définie comme « les racines primaires communes aux peuples thraco-daces et au bassin méditerranéen »[6]. D'où le recours fréquent à l'univers formel de l'art décoratif populaire (perçu comme un langage issu de « l'essence primaire ») et à celui de Brancusi (interprétation érudite du premier).

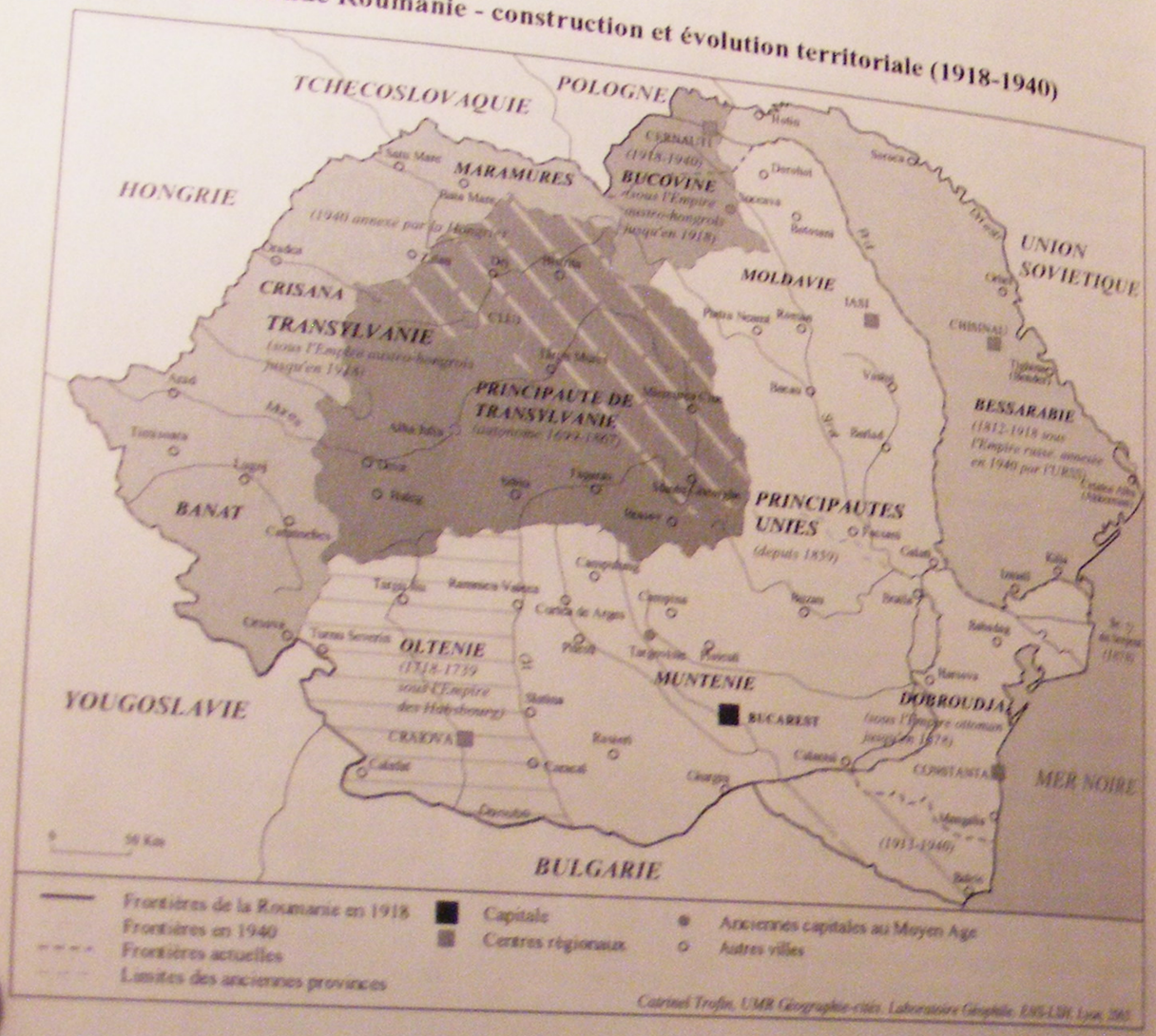
Mais les anciens adeptes du style national ne se reconnaissent pas dans cette tendance qu'ils désavouent : « [L'architecture] ne devient pas roumaine si on lui applique des fuseaux, des quenouilles ou des ornements de [...] Brancusi. Erreur énorme, qui sera jugée plus tard »[7].

Créé en même temps que le Royaume roumain, le style national est devenu son image le plus fidèle. Les étapes qu'il franchit au cours de son évolution tracent un arc à travers l'histoire de la pensée roumaine de l'époque : résurrection d'un passé glorieux, découverte de l'âme du peuple, empathie avec le génie des lieux. Ce qui se passe après le démantèlement du royaume et l'instauration de la République, est une autre Histoire.

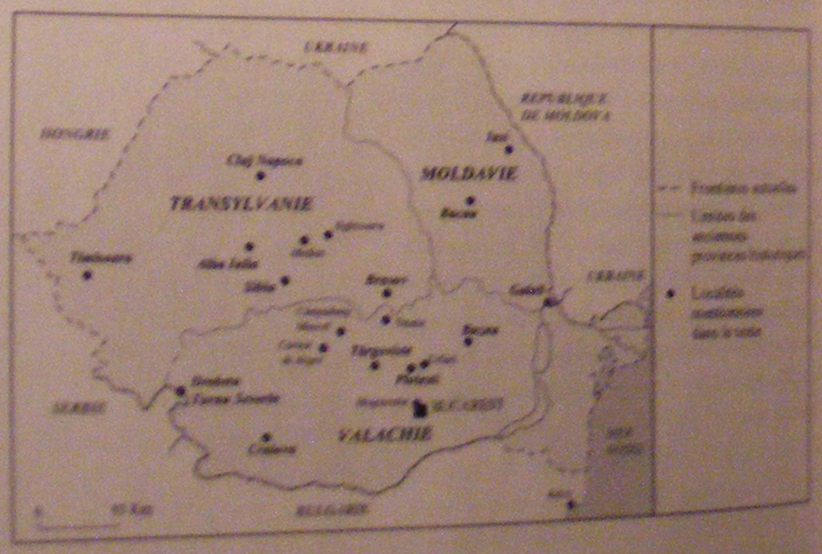
Notes

1. N. Crainic, « Despre deosfiinta » [discours d'ouverture des cours en automne 1940 publié dans *Gândirea* 1941, janvier], repris in *Puncte cardinale in haos*, p. 27.
2. I. D. Enescu, « Nationalizarea arhitecturii a oraselor », in *Arhitectura*, 1941, n° 3-4, p. 5-9.
3. Voir l'Avis n° 243 du 26 janvier 1938, Archives de l'Hôtel de ville – Service Technique, dossier 96/1938. Cité dans N. Lascu, *Legislatie si dezvoltare urbana. Bucuresti 1831-1952*, p. 316.
4. A. Vlasov, « Stilul arhitectural nostru », dans *Arhitectura R. P. R.*, 1960, n° 1, p. 48-49 (article repris de la revue *Izvestia* du 25 novembre 1959).
5. Nicolae Porumbescu, Maria Vasile Porumbescu, « Specificul in arhitectura », in *Arhitectura*, 1967, n° 2, p. 12-17, p. 14 : « dépourvu de goût et désuète – fin de siècle –, un parfum de musique de bistro mélangé à une culture inférieure ».
6. *Ibidem*.
7. « Dar a gândesti romaneste, nu poti sa nu faci arhitectura romaneasca », p. 58.

La Grande Roumanie - construction et évolution territoriale (1918-1940)



Provinces historiques et territoire actuel



Bibliographie sélective

ARCHIVES

Fonds Émile Maigrot, Archives de l'Institut Français d'Architecture (Paris, France).

Fonds Saint-Georges, Bibliothèque Nationale roumaine (Bucarest, Roumanie).

Fonds Saint-Georges, Musée National d'Art (Bucarest, Roumanie).

Fonds de Virginia Haret, Bibliothèque de l'Académie Roumaine, (Bucarest, Roumanie).

Fonds Nicolae Nenciulescu, Bibliothèque de l'Académie Roumaine, (Bucarest, Roumanie).

Fonds Henriette Delavrancea-Gibory, Musée du Paysan Roumain (Bucarest, Roumanie).

MAGNI, Giulio], *Lucrari si proiecte executate in România de arhitectul Iulius Magni*, Bibliothèque de l'Académie Roumaine (Bucarest, Roumanie).

[MAGNI, Giulio], *Fotografie e reproduzioni di lavori eseguiti a Bucarest*, Bibliothèque de l'Académie Roumaine (Bucarest, Roumanie).

ARTICLES, ÉTUDES, COMMUNICATIONS

IONESCU (Petre), « Pentru o renastere a arhitecturii românesti », séance du 20 janvier 1939, *Academia Româna. Memoriile sectiunii istorice*, série III, tome XXI, mémoire 8.

SUTRO LAZENIR (Catherine), « Naissance et développement de l'idée régionaliste. Essai de comparaison européenne », communication présentée au colloque *Architectures régionalistes, formes et valeurs. Essai d'approche comparative européenne*, 5-7 mai 1998, Paris.

BUTOCI (G. [Georghe]), « Arhitectura noua si cea românească in lumina teoriilor lui Gaudet », tiré à part des *Analele Dobrogei*, 1929, Cernauti, Institutul de Arte Grafice si la maison d'édition Glasul Bucovinei, 1929.

CANTACUZINO (George Matei), « L'Architecture roumaine d'aujourd'hui », in *L'Architecture*, n° 10, 1927, p. 351-357.

CIORTAN (Statie), « Locuinte pentru functionarii Ministerului de Finante », in *Urbanismul*, 1933, n° 1-2, p. 1-8.

COMARNESCU (Petru), « Specificul românesc in cultura si arta », in *Actiune si reactiune*, 1930, n° 2, p. 15-39.

CREANGA (Horia), « Anchete. Raspunsul d-lui arh. Horia Creanga », in *Arta si Omul*, janvier/avril 1935, n° 19-22, p. 333-337.

CURINSCHI-VORONCA (Gheorghe), « Duiliu Marcu, profesor de istoria arhitecturii », in *Arhitectura*, 1987, n° 6, p. 56-59.

GHIKA-BUDESTI (Ion), « Nicolae Ghika-Budesti (1869-1943) », in *Arhitectura*, 1974, n° 4, p. 49-59.

GUSTI (Dimitrie), « La monographie et l'action monographique en Roumanie », in Institut de droit comparé, *Études de sociologie et d'ethnologie. Conférences 1935 par D. Gusti & F. Enydio da Silva*, Paris, Les Éditions Domat-Montchrestien, E. Loviton & Cie, 1935.

GUSTI (Dimitrie), « Sociologie românească », in *Sociologie românească*, 1936, n° 1, p. 3-9.

HARET (Radu Sp.), « Virginia Sp. Haret (Andreescu). Prima arhiteta care a actionat in România (1894-1962) », in *Arhitectura*, 1976, n° 5, p. 33-41.

IANCU (Marcel), « Concursul Palatului Comunal », in *Miscarea Literara*, n° 12, le 31 janvier 1925 et n° 13, le 7 février 1925.

IONESCU (Grigore), « Petre Antonescu - 100 de ani de la nasterea sa », in *Arhitectura*, 1973, n° 1, p. 38-40.

LASCU (Nicolae), « Scoala de arhitectura si "stilul românesc" 1900 - 1915 », in *Arhitectura*, n° 5, 1985, p. 37-44.

LASCU (Nicolae), « Epoca regulamentara si urbanismul. Citeva observatii generale », in *Historia urbana*, n° 2, 1994, p. 119-130.

LASCU (Nicolae), « Giulio Magni e l'ambiente architettonico romeno », in *Quasar*, n° 24-25, 2001, p. 157-175.

LUPU (Nicolae), « Florea Stanculescu 1887-1973 », in *Arhitectura*, 1977, n° 6, p. 69-76.

LUPU (Nicolae), « George P. Sterian (1860-1936) », in *Arhitectura*, 1974, n° 5, p. 45-53.

LUPU (Nicolae), « Grigore P. Cerchez (1850-1927) », in *Arhitectura*, 1973, n° 4, p. 121-127; n° 5, p. 41-45.

MANSBACH (Stephen A.), « The "Foreigness" of Classical Modern Art in Romania », in *Art Bulletin*, septembre 1998, vol. LXXX, n° 3, p. 534-554.

MARCU (Duiliu), « Arhitectura si cladiri. Contributiuni la istoria dezvoltarii arhitecturii in România dela 1881 pâna azi », tiré à part du *Buletinul Societatii Politehnice*, 1931, n° 10, s. l., s. d.

MOITY-BIZARY (Renée), « Architecture en Roumanie. Bucarest », in *Architecture d'Aujourd'hui*, 1934, n° 5, p. 55-56.

MURGESCU (Ileana), « Daca gîndesti românește nu poti sa nu faci arhitectura românească », in *Arhitectura* 1980, n° 3, p. 25-29.

OPREA (Petre), « Ileana – societate pentru raspîndirea gustului artistic din România », in *Studii si cercetari de istoria artei*, 1960, n° 2, p. 202-207.

PANTELIC (Bratislav), « Nationalism and Architecture: The Creation of a National Style in Serbian Architecture and its Political Implication », in *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 56, n° 1, 1997, p. 16-41.

PATRULIUS (Radu), « George Matei Cantacuzino 1899-1960 », in *Arhitectura* 1975, n° 4, p. 57-62; n° 5, p. 53-60.

PORUMBESCU (Nicolae), VAIDA-PORUMBESCU (Maria), « Specificul în arhitectura », in *Arhitectura*, 1967, n° 2, p. 12-17.

RHOADS (William B.), « The Colonial Revival and American Nationalism », in *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 35, n° 4, 1976, p. 239-254.

SFINTESCU (Cincinat), « Societatea comunala de locuinte ieftine si realizarile ei », in *Urbanismul*, 1933, n° 5-6, p. 269-288.

SOCOLESCU (Toma T.), « Vers une architecture roumaine moderne », tiré à part du *Bulletin de l'École Polytechnique de Bucarest*, 1941, n° 1 et n° 2, Bucarest, Tipografia « Finante si Industrie », 1941.

VELESCU (Oliver), « "Cestiunea cladirilor scolare" », in *Arhitectura*, 1979, n° 3, p. 61-62.

VELESCU (Oliver), « Ingineri si arhitecti. O discutie din anul 1894 in jurul acestei teme », in *Arhitectura*, 1976, n° 3, p. 60.

VELESCU (Oliver), « Revista societatei de arhitecti si ingineri », in *Arhitectura*, 1976, n° 5, p. 41-42.

L. [ouis] H. [autecoeur], « Le château royal de Foisor – Sinaïa (Roumanie) », in *L'Architecture*, n° 4, 1934, p. 109-116.

P. G., « L'Exposition de 1900. L'architecture roumaine », in *L'Indépendance Roumaine*, 12/24 août 1898.

■ OUVRAGES

Albumul Lunei Bucurestilor 9 mai-9 iunie 1936, publicatiune oficiala a primariei municipiului Bucuresti, Bucuresti, s. d. [catalogue].

Architettura et architetti italiani ad Istanbul tra il XIX et il XX secolo, actes du colloque organisé par l'Institut Français d'études anatoliennes, l'Institut Italien de culture à Istanbul en collaboration avec l'Université Mimar Sinan, Istanbul 27-28 novembre 1995.

Casele Nationale. Doctrina si realizare, Bucuresti, 1941.

Cultura si civilizatie. Conferinte tinute la tribuna Ateneului Român, anthologie, notes et préface de Gheorghe BULUTA, Bucuresti, Eminescu, 1989.

Expozitia Generala Româna 1906. Calauza oficiala si catalogul expozitiei, Bucuresti, Atelierele Grafice Socec & Co., 1906.

Expozitia Iasilor 1937. Luna Moldovei. Prospect, 15 septembre/1er novembre, Iasi, Tipografia Alexandru Terek.

Le livre des Expositions Universelles 1851-1989, Union Centrale des Arts Décoratifs, Paris 1983 [catalogue].

« Luna Bucurestilor ». Consideratii si rezultate 1935, s. l., s. d.

Romania at the New York World's fair, s. l., s. d. [catalogue de la section roumaine à l'Exposition Internationale de New York de 1939].

AFFRON (Matthew), ANTLIFF (Mark), editors, *Fascists Vision: Art and Ideology in France and Italy*, Princeton University Press, 1997.

AIMONE (Linda), OLMO (Carlo), *Les expositions universelles 1851-1900*, Paris, Belin, 1993.

ALEXANDRESCU (Grigore), *Memorial de calatorie (manastirile de peste Olt)*, Bucuresti, Leon Alcalay, s. d.

ALEXANDRESCU (Sorin), *Paradoxul român*, Bucuresti, Univers, 1998.

ANDERSON (Benedict), *Imagined Communities. Reflection on the Origin and Spread of Nationalism*, London/New York, Verso, 1991 (1983).

ANTONESCU (Petre), *Biserici Noua*, Bucuresti, Academia Româna, Tipografia Bucovina, 1943.

ANTONESCU (Petre), *Cladiri, constructii, proiecte si studii*, Bucuresti, Ed. Tehnica, 1963.

ANTONESCU (Petre), *Cladiri si studii. Case, biserici, monumente si palate. Incercari de arhitectura românească si clasica*, Bucuresti, 1913.

BALTAZAR (Apcar), *Convorbiri artistice*, Bucuresti, Meridiane, 1974.

BARILLARI (Diana), GODOLI (Ezio), *Istanbul 1900. Architecture et intérieurs Art Nouveau*, Paris, Seuil, 1997.

BELDIMAN (Alexandru) et CARNECI (Magda) coordinateurs, *Bucuresti anii 1920-1940. Intre avangarda si modernism*, s. l. [Bucarest], Editura Simetria – Uniunea Arhitectilor din România, 1994.

BILLEK (G. G.), *Locuinte eftine. Calauza proprietarilor si improprietaritilor la orase*, s. l., s. d. [1924?].

BLAGA (Lucian), *Trilogia culturii. Orizont si stil. Spatiul mioritic. Geneza metaforei si sensul culturii* (1944), Bucuresti, Editura pentru literatura universala, 1969.

BOCANET (Anca), LASCU (Nicolae) et ZAHARIADE (Ana Maria) coordinateurs, *Centenar Marcel Iancu 1895-1995*, s. l. [Bucarest], Editura Simetria – Uniunea Arhitectilor din România Editura Meridiane, 1996.

BOIA (Lucian), *Istorie si mit in constiinta românească*, Bucuresti, Humanitas, 1997.

BORSI (Franco), *L'ordre monumental*, Paris, Hazan, 1986.

BULEI (Ion), *Arcul asteptarii*, Bucuresti, Ed. Eminescu, 1981.

BULEI (Ioan), *Lumea românească la 1900*, Bucuresti, Ed. Eminescu, 1984.

BULEI (Ioan), *Atunci cînd veacul se nastea*, Bucuresti, Ed. Eminescu, 1990.

CABANEL (Patrick), *La question nationale au XIXe siècle*, Paris, Éditions La Découverte, 1997.

CAFFE (Mihail), *Arhitectul Ion Mincu*, Bucuresti, Editura Stiintifica, 1960.

CANTACUZINO (George Matei), *Despre o estetica a reconstructiei*, Bucuresti, Cartea Românească, 1947.

CANTACUZINO (George Matei), *Izvoare si popasuri*, Bucuresti, Ed. Eminescu, 1977.

CARON (Jean-Claude), VERNUS (Michel), *L'Europe au XIXe siècle. Des nations aux nationalismes. 1815-1914*, Paris, Armand Colin, 1996.

CIORTAN (Statie), *Studii si realizari în arhitectura românească. Din activitatea unui profesionist*, Bucuresti, Institut de Arte Grafice Marvan, 1940.

CONSTANTIN (Paul), *Arta 1900 în România*, Bucuresti, Editura Meridiane, 1972.

CRAINIC (Nichifor), *Puncte cardinale în haos*, édité par URSACHE (Petru), Iasi, Ed. Timpul, 1996.

CREANGA (Horia), DOICESCU (Octav), IANCU (Marcel), *Catre o arhitectura a Bucurestilor*, Editura Ziarului Tribuna Edilitara, s. d. [1935].

CROSNIER LECONTE (Marie-Laure), VOLAIT (Mercedes), (dir.), *L'Égypte d'un architecte. Ambroise Baudry (1838-1906)*, Paris, Somogy Éditions d'art, 1998.

DELANNOI (Gil), TAGUIEFF (Pierre-André), (dir.) *Théories du nationalisme*, Paris, Éditions Kimé, 1991.

DOICESCU (Octav), *Despre arhitectura*, édité par DERER (Petre), Bucuresti, Editura Tehnica, 1983.

DUMONT (Marie-Jeanne), *Paris – arabesques. Architectures et décors arabes et orientalisants à Paris*, Paris, Ed. Eric Koehler, Institut du Monde Arabe, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, s. d.

ENESCU (Ioan D.), *Arhitectura si Renasterea Nationala – Stilul Regele Carol al II-lea*, Bucarest, Tipografia « Cuvântul Românesc », 1940.

ENESCU (Ioan D.), *Nationalismul istoric si nationalismul creiator*, Bucuresti, Tipografia « Cuvântul Românesc », 1939.

ENESCU (Ioan D.), *Pe drumul românismului*, s. l., 1936.

ERY [Gyöngyi], JOBBAGYI [Zsusza], *A Golden Age. Art and Society in Hungary 1896-1914*, Budapest, Corvina, s. d.

GELLNER (Ernest), *Nation et nationalisme*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1999 (édition originale, 1983; première édition française, 1989).

GOLOMSTOCK (Igor), *L'art totalitaire*, Paris, Éd. Carré, 1991.

HORSBAWM (Éric), *Nations et nationalisme depuis 1780. Programme, mythe, réalité*, Paris, Gallimard, 2001 (édition originale, 1990; première édition française, 1992).

HOWARD (Jeremy), *Art Nouveau. International and National Styles in Europe*, Manchester et New York, Manchester University Press, 1996.

IONEL (Ionita C.), *O « luna » din istoria Bucurestilor*, s. l. [Bucarest], ARCUB, 1998.

IONESCU (Grigore), *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor*, Bucuresti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1982.

IONESCU (Grigore), *75 de ani de învatamînt superior de arhitectura*, Bucuresti, 1973.

KRAUS (Hans), BACHELIN (Léo), *Bucarest et la Roumanie*, Bucarest, Socec et Cie, 1902.

LASCU (Nicolae), *Legislatie si dezvoltare urbana. Bucuresti 1831-1952*, thèse de doctorat, dirigée par Prof. Arch. Alexandru Sandu (Institut d'Architecture « Ion Mincu », Bucarest), Bucarest, 1997.

LE COUEDIC (Daniel), *Les architectes et l'idée bretonne 1904-1945*, Rennes, Société d'histoire et d'archéologie de Bretagne, 1995.

LE COUEDIC (Daniel), *Le résistible arrachement au passé*, Éditions Nota bene/Cefan, 1999.

LETROSNE (Charles), *Murs et toits pour les pays de chez nous*, Paris, Dan. Niestlé, vol. I, 1923; vol. II, 1924; vol. III, 1926.

LIVEZEANU (Irina), *Cultura si nationalism in Romania Mare 1918-1930*, Bucuresti, Humanitas, 1998.

LOYER (François), TOULIER (Bernard), (dir.), *Le régionalisme, Architecture et identité*, Centre des Monuments Nationaux, Éditions du Patrimoine, Paris, 2001.

LUNGU (Constantin), *L'Exposition Générale et la Foire d'Échantillons de Chisinau. Une importante manifestation et une fête nationale*, s. l., s. d.

MACHEDON (Luminita), SCOFFHAM (Ernie), *Romanian Modernism. The Architecture of Bucharest, 1920-1940*, London, MIT Press – Cambridge Massachusetts, 1999.

MARCU (Duiliu), *Architecture 1930-1940*, Bucarest, Imprimerie Bucovina, 1946.

MARCU (Duiliu), *Arhitectura. 50 lucrari executate sau proiectate de la 1912-1960*, Bucuresti, Ed. Tehnica, 1960.

MARCU (Duiliu), *Estetica oraselor si infrumusetarea lor din punct de vedere urbanistic*, conférence à la Fondation Carol, 7 juillet 1927, Bucarest, Cultura Nationala, 1927.

MARGINEANU-CÂRSTOIU (Monica), *Romantismul in arhitectura*, Bucuresti, Meridiane, 1990.

Ministerul Muncii – Bucuresti iunie-iulie 1939 – *Expozitia Internationala « Munca si Voie Buna »*. Calauza, Bucuresti, Atelierele Luceafarul, s. d.

MUCENIC (Cezara), *Bucuresti – un veac de arhitectura civila. Secolul XIX*, Bucuresti, Silex, 1997.

ODOBESCU (Alexandru), *Opere alese*, 2 vol., Bucuresti, Cugetarea, 1941.

OLLANESCU (Dimitrie C.), *Raport general asupra participarei României la Expositia Universala din Paris (1900)*, Bucuresti, I. V. Socecu, 1901.

ORNEA (Zigu), *Anii treizeci. Extrema dreapta românească*, Bucuresti, Ed. Fundatiei Culturale Române, 1995.

ORNEA (Zigu), *Samanatorismul*, Bucuresti, Minerva, 1971.

PETRASCU (Nicolae), *Ioan Mincu 1852-1912*, Bucuresti, [illegible] Nationala, 1928.

PETRASCU (Nicolae), *Marin Gelea*, Bucuresti, Imprimerie [illegible] Baer, s. d.

PINTER (Tamás), *Budapest architectura 1900*, Budapest, [illegible]

PRAGER (Emil), *Cutremurul armat in România*, Bucuresti, Editura Tehnica, 1979.

RALEA (Mihai), *Fenomenul românesc*, Bucuresti, Albatros, 1997.

RADULESCU-MOTRU (Constantin), *Românismul. Catehismul unei noi spiritualitati*, (1939), Bucuresti, Ed. Garamond, 1996.

RADULESCU-MOTRU (Constantin), *Scrieri politice*, sélection des textes, édition et étude introductive par PREDA (Cristian), Bucuresti, Ed. Nemira, 1998.

SACERDOTEANU (Aurelian), *Proiecte pentru Palatul Arhivelor statului. Contributie la istoria arhitecturii noastre in secolul XIX*, Bucuresti, Cartea Românească, 1940.

SASARMAN (Gheorghe) – introduction et coordination; LASCU (Nicolae) et DEAC (Alexandrina) – notes, *Gîndirea estetica în arhitectura românească*, Bucuresti, Meridiane, 1983.

SCHROEDER-GUDEHUS (Brigitte), RASMUSSEN (Anne), *Les fastes du progrès. Le guide des expositions universelles 1851-1992*, Paris, Flammarion, 1992.

SFINTESCU (Cincinat), *Bucurestii în viitor*, Bucuresti, Tipografia Jockey Club, s. d.

SMARANDESCU (Paul), *Arhitect Paul Smarandescu – arhitect diplomat de guvernul francez, profesor la facultatea de arhitectura. Lucrari de arhitectura 1907-1942*, Bucuresti, Universul, 1942.

Societatea Comunala pentru construirea de locuinte ieftine din Bucuresti, *Legea. Statutele si alte legi*, Bucuresti, s. d.

Societatea Comunala pentru construirea locuintelor ieftine din Bucuresti, *Lamuriri pentru doritorii de a cumpara locuinte eftine individuale sau apartamente în case colective*, Bucuresti, 1931.

SOCOLESCU (Toma T.), *Arhitectura în Ploiesti*, Bucuresti, Tiparul Cartea Românească, [1938].

SOCOLESCU (Toma T.), *Fresca arhitectilor care au lucrat în România în epoca moderna, 1800-1925*, manuscrit dactylographié, 1955 (?).

SOCOLESCU (Toma T.), *Ioan Mincu profesor-arhitect 1851-1912*, manuscrit dactylographié, 1958, Bibliotheque de l'Université d'architecture « Ion Mincu », Bucarest, 2 volumes.

STANCULESCU (Florea), *Case si Gospodarii la tara*, s. l., 1927.

STANCULESCU (Florea), *Contributii la afirmarea arhitecturii românesti*, introduction, dates biographiques et anthologie par LASCU (Nicolae), Bucuresti, Editura Tehnica, 1987.

THIESSE (Anne-Marie), *La création des identités nationales. Europe XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

TRAIANESCU (Ioan D.), *Arhitectura. Privire generala asupra arhitecturii antice, medievale, moderne si românesti. Scrisa pe întelesul obstesc. Editie de popularizare*, Bucuresti, Avântul – Institut de Arte Grafice, 1916.

TZIGARA-SAMURCAS (Alexandru), *Memorii*, vol. 1 (1872-910), vol. 2 (1910-1918), Bucuresti, Grai si suflet – Cultura nationala, 1991; 1999.

TZIGARA-SAMURCAS (Alexandru), *Muzeografie românească*, Bucuresti, 1936.

TZIGARA-SAMURCAS (Alexandru), *Scrieri despre arta românească*, Bucuresti, Meridiane, 1987.

VALE (Lawrence J.), *Architecture, Power, and National Identity*, New Haven and London, Yale University Press, 1992.

VEIGA (Francisco), *Istoria Garzii de Fier 1919-1941. Mistica ultranationalismului*, Bucuresti, Humanitas, 1995.

VIGATO (Jean-Claude), *L'architecture régionaliste. France 1890-1950*, Paris, Éditions Norma, 1994.

VLASIU (Ioana), *Anii '20. Traditia si pictura românească*, Bucuresti, Editura Meridiane, 2000.

VOLOVICI (Leon), *Ideologia nationalista si « problema evreiasca » în România anilor '30*, Bucuresti, Humanitas, 1995.

Index

A

Alecsandri, Vasile 40
Alexandrescu, Grigore 35
Allison, Richard 224
Alphand, Alphand 40
Anagnosti, Mihai 34
André, Oscar 56, 57
Antonescu, Ion 331, 346, 349
Antonescu, Petre 11, 98, 107, 134, 157, 161, 164, 165, 166-168, 180, 187-191, 200 (note 25), 208, 209, 214-216, 219, 230, 232, 234, 239, 249, 266, 280 (note 121, 122), 304, 308, 316-318, 322-325, 335-337
Asachi, Gheorghe 35, 48, 100

B

Bacalbasa, Ion C. 121
Bachelin, Léo 121, 270
Baicoianu, Constantin 49, 134
Baillie Scott, Mackay Hugh 181
Balcescu, Nicolae 37, 39
Ballu, Albert 33, 81
Balosin, Statie 111, 228, 243, 244, 245, 272, 274, 307
Bals, Stefan 293
Baltazar, Apcar 198, 199
Barbu, Ion 304
Baudot, Anatole de 69, 74, 75, 113
Baudry, Ambroise-Alfred 41, 42, 43
Becu, Sterie 159, 249, 250, 281 (notes 123, 124)
Bellio, Georges de 120
Bellu, Alexandru 120, 121, 133, 143
Berindei, Dimitrie 41, 43, 47, 48, 49, 50, 64, 78, 103
Berindei, Ioan D. 33, 111, 150, 153, 171, 179, 200 (note 25)
Berindei, Ioan I. 281 (note 125)
Berlage, Hendrik Petrus 224
Bernea, Ernest 330
Bibesco, Georges 56
Bibescu, Gheorghe 33
Bibescu, Nicolae 222
Billek, George 240, 241
Blaga, Lucian 298, 299, 313, 330, 331
Blanc, Louis 33, 84, 86, 91, 102
Bode, Wilhelm van 174
Bogdan, Catul 159
Bogdan-Pitesti, Alexandru 121
Boito, Camilo 98
Bonnier, Louis 163, 192
Bourelly, Gaetano 62
Bourgeois, V 285
Braiescu, Constantin 350
Brancusi, Constantin 310, 351
Bratescu, Gheorghe 275-277
Bratianu (famille) 70, 108, 232
Bratianu, Ion 190
Bratianu, Vintila 190, 191
Brauner, Victor 285
Brâncoveanu, Constantin (prince de Valachie) 28, 29, 157, 162, 182, 222-224, 305
Burcus, Stefan 51, 107, 139, 140, 143-146, 150, 200 (note 25), 209, 249, 274, 280 (note 121), 322
Burcus, Ion 281 (note 123), 307
Busuioceanu, Alexandru 276

C

Callimachi, Scarlat 285
Cananau, Constantin 281 (note 123)
Cantacuzino (famille) 110
Cantacuzino, George Matei 159, 222-224, 226, 275, 284, 286, 290, 293-296, 303-305, 311, 314, 316, 321, 322, 350
Caputzineanu, Mihail 48
Carmen Sylva (voir aussi Elisabeta) 38
Carol Ier (roi de Roumanie) 26, 33, 36, 37, 44 (note 17), 49, 137, 138, 140, 143, 149, 180, 181, 205, 269, 270, 293, 333, 338, 345
Carol II (roi de Roumanie) 45 (note 60), 212, 293, 320, 322, 329-341, 343-346
Cassien-Bernard, Marie-Joseph 33, 70
Câmpina, Nicolae D. 193
Ceganeanu, Spiridon 54, 123, 139, 157
Cerchez, Arta 111, 294, 304, 314
Cerchez, Cristofi 215
Cerchez, Grigore 157, 161, 162, 169, 180, 182, 200 (note 25), 266
Chabat, Pierre 55
Ciocârlan, Stefan 45 (note 59), 49, 64, 77, 80, 121
Ciocoiu, T. 111
Ciogolea, Constantin 307

Cioran, Emil 330
Ciortan, Ion 210, 307
Ciortan, Statie 123, 159, 217-219, 230, 232, 234, 238, 239, 240, 273, 274, 279 (note 64), 307
Ciurcu, Alexandru 56
Claretie, Léo 38, 113, 147, 180-182
Clavel, Alexandru 92, 98, 111, 169, 174
Clermont-Ganneau, Charles 69
Clozier, René 327 (note 95)
Codreanu, Corneliu Zelea 330, 331
Comarnescu, Petru 295, 301, 302, 304, 333, 334
Constantinescu, Mac 111, 340, 342, 343
Cosbuc, George 116
Costinescu, Alexandru 48
Crainic, Nichifor 99, 248, 289, 290, 298, 300, 329, 330, 349
Creanga, Horia 159, 286-288, 303, 309, 344, 345
Cretzoiu, Constantin 159, 185
Cristinel, George 210, 211, 245, 253, 255
Culcer, Radu 111
Culina, Arghir 230, 231, 234, 307
Curtius, Ernst 174
Cuza, Alexandru C. 117, 124, 150, 287, 288, 330, 331
Cuza, Alexandru Ioan 26, 40, 269

D

Daly, César 55
Damian, Emil 139
D'Aronco, Raimondo 110
Davilla, Alexandru 148
Delavrancea, Barbu Stefanescu 88, 89, 214, 314
Delavrancea-Gibory, Henriette 11, 314-316, 318, 351 (note 7)
Deleanu, Paul Costin 330, 346
Demetrescu, Nicolae 185
Dobrescu, D. 337, 338
Dobrescu, Matache 214
Dobrescu, Toma 49, 280 (note 121)
Doderer, Wilhelm 269
Doesburg, Theo van 285
Doicescu, Aurel 311
Doicescu, Octav 309-311, 321, 322, 343
Doneaud, Ernest 178, 180, 184, 191, 256
Donescu, Alexandru 342
Draghiceanu, Virgil 157
Dudok, Willem Marinus 285
Dumbraveanu, Lucia 159
Duruy, Victor 56

E

Eesteren, Cornelius van 285
Eliade, Mircea 298, 330
Elisabeta (reine de Roumanie ; voir aussi Carmen Sylva) 38, 174, 180, 183, 293, 333
Eminescu, [illegible] 35, 119, 345
Enescu, [illegible] 64, 147, 159, 216, 274, 284, 288, 335-[illegible]
Ernst-Ludwig (grand-duc de Hesse) 181
Esperandieu, Henri 108, 113

F

Favier, Jean 124 (note 16)
Ferdinand (roi de Roumanie) 205, 208, 330, 333, 338, 339
Femer, Martin 39
Filipescu, Nicolae 82-84, 88, 92
Formigé, Jean-Camille 133, 134, 135
Fotino, Dionisie 34
Fraenkel, Rudolf 288
Freiwald, Johann 100
Furtwaengler, Adolf 174

G

Gabrielescu, Adrian 265
Gabrielescu, Nicolae 77, 79, 93, 121, 157
Galeron, Albert 33, 39
Garnier, Charles 57
George, Waldemar 320
Georgescu, Ion 52
Georgescu, Nicolae 220
Georgescu, Spiridon 210
Gheorghieff, Christo et Evlochie 109, 110
Ghica, Grigore IV (prince de Valachie) 32
Ghica (famille) 110
Ghika-Budesti, Nicolae 51, 93, 106, 151, 154, 157, 164, 175, 178, 179, 195-197, 200 (note 22), 224-226, 255, 293-295, 302, 307
Giurgea, Ion 341
Goga, Nicolae 322, 348 (note 51)
Goga, Octavian 289, 330
Gotereau, Paul 33, 181, 337
Greceanu, Olga 111
Grimm, Jacob et Wilhelm 16, 37
Gropius, Walter 285
Guadet, Julien 50, 52, 53, 276
Guimard, Hector 164
Gunes, Emil 307
Gusti, Dimitrie 174, 296-299, 308, 322, 340

H

Haret, Spiru 115, 116, 118, 122, 172, 191, 242
Haret, Virginia 11, 221, 222, 233, 234, 328
Hautecoeur, Louis 293, 321
Hazelius, Artur 174
Heft, Anton 82
Hempel, Alexandru 340, 341
Herder, Johann Gottfried 16, 19, 34
Herseni, Traian 330
Hirjeu, Dimitrie 163, 274
Horta, Victor 164

I

Ibraileanu, Garabet 198

Ionescu, Grigore 22, 109
Ionescu, Nae 99, 300, 330
Ionescu-Berechet, Dimitrie 210, 250, 252, 253, 266-268
Ionescu-Gion, George 64
Iorga Nicolae 116, 123, 137, 153, 154, 213, 242, 287, 293
Iotzu, Constantin 98, 107, 123, 160, 251, 252, 322
Isler, Carol 36
Istrati, Constantin 138-140, 146, 147, 173

J

Janco, Marcel 10, 215, 216, 284-288, 309
Janszky, Béla 211
Jianu, Ion 301
Joja, Constantin 322, 327 (note 106), 348 (note 51)
Jourdain, Frantz 117
Jurkovic, Dusan 179

K

Karman, Alamar 147
Kofczinski, Zigfrid 102
Kogalniceanu, Mihail 34, 43, 47
Konner, Iosif 212
Kos, Karoly 211
Kretzulescu, Nicolae 46 (note 82)

L

Labbé, Edmond 327 (notes 94, 96)
Labrouste, Henri 49, 50, 58
Lahovary, Iacob 53, 54, 83, 109
Lahovary, Ion 139
Laloux, Victor 195
Lechner, Ödon 211
Le Cœur, Charles 56
Lecomte de Nouÿ, André-Emile 41, 68-77, 79, 81, 92, 101, 105-109, 111-114, 123, 144, 155, 161, 181, 196, 248, 249, 253
Le Corbusier 207, 208, 285, 295, 314
Ledru-Rollin, Alexandre-Auguste 26
Letrosne, Charles 213
Liteanu, Gheorghe 254
Lorenz, Arthur Jean 293, 294
Luckhardt, H. W. 285
Lupu, Gheorghe 157, 160, 200 (note 22)

M

Magni, Giulio 73, 84, 86, 87, 88, 89, 91, 92-98, 123, 176, 222, 339
Maicu, Horia 350
Maigrot, Emile 307, 337
Maimarolu, Dimitrie 33, 45 (note 59), 49, 153, 242, 340
Maior, Petru 34
Maiorescu, Titu 44 (note 9), 58, 83, 114, 119, 172
Mallet-Stevens, Robert 285
Mandrea, George 49, 50, 78, 80, 93, 157, 256
Manu, Grigore 53
Marchi, Virgilio 285
Marcu, Duiliu 163, 180, 207, 262-264, 266, 272, 273, 304, 307, 309, 310, 313, 320, 321, 339, 340, 341
Marie (reine de Roumanie) 38, 122, 180-184, 293, 314, 318, 333
Marsillac, Ulysse 37
Matei Basarab (prince e Valachie) 65, 218, 228, 249
Maxy, Max Herman 285
Mazzini, Giuseppe 26
Mendelsohn, Erich 285
Merson, Luc-Olivier 113
Mestrovic, Ivan 339, 348 (note44)
Micescu, Istrate 232
Michelet, Jules 26
Mies van der Rohe, Ludwig 285
Mihaescu, Nicolae C. 92, 109, 200 (note 25)
Mihai (roi de Roumanie) 329, 331, 333, 345
Mihai Viteazul (prince de Valachie) 39, 88, 89, 209, 213, 345
Mihailescu, Cornel 149
Mincu, Ion 10, 30, 33, 49-66, 77, 79, 81, 82, 86, 88-93, 95, 97-99, 104, 105, 109-120, 122, 123, 140, 145, 153, 154, 158, 159, 161, 163, 172, 177-179, 187, 189, 200 (note 25), 214-216, 248, 266, 270, 271, 274, 280 (note 121), 336
Mirea, George Demetrescu 52, 61
Mitsakis, Nikos 307
Mohor, Dimitrie 186
Montani, Pietro 90
Montoreanu, Filip 33, 48, 73
Morris, William 79
Mosinschi, Constantin 292, 293, 319, 320
Muresianu, Andrei 149

N

Nanescu, Constantin 208, 209, 228
Napoléon III 26, 33, 44 (note 17)
Neagoe, Basarab (prince de Valachie) 42, 45 (note 41), 249
Negrescu, Leonida 45 (note 59)
Nenciulescu, Nicolae 337, 338
Nenitescu, Stefan 304
Nicolle, F. 113
Noica, Constantin 301, 330

O

Odobescu, Alexandru 35-37, 39, 40-43, 47, 49, 71, 122, 136, 149, 333
Ollanescu-Ascanio, Dimitrie C. 51, 52, 134
Orascu, Alexandru 33, 41, 48, 64, 82, 101
Oud, Jacobus Johannes Pieter 285

P

Panaitescu-Bardasare, Gheorghe 36
Pangrati, Ermil 161

Pappazoglu, Dimitrie 35, 53, 172
Paraschivescu, Ion Alexandru (Alpar) 52, 53, 61
Parvillée, Léon 50, 90
Perret, Auguste 285
Petculescu, Scarlat 51, 280 (note 121)
Peterneli, Stefan 207, 243, 244, 245, 309
Petrascu, Nicolae 51, 52, 58, 60-62, 81, 104, 115-120, 138, 155
Petrescu, Costin 45 (note 60), 213, 333
Petrescu-Gopes, Dumitru 254
Petricu, P. 103
Petrovici, Ion 290
Philippide, Dimitrie 39
Plamadeala, Lucian 292
Plumet, Charles 163, 261
Polihroniade, Mihai 248, 301, 330
Pompilian, Ion G. 200 (note 25), 237, 239, 272
Pomponiu, Constantin 210, 211, 253, 255
Poni, Petru 134, 171
Popescu, Stefan 122
Porumbescu, Nicolae 351
Prager, Emil 96
Pugin, 104
Puvis de Chavannes, Pierre 195

Q

Quinet, Edgar 26, 34

R

Radu, Elie 96
Radulescu, Vasile 334
Radulescu-Motru, Constantin 122, 197, 300, 329, 331-334
Ralea, Mihai 300-302, 345
Rimniceanu, Nicolae 34
Redont, Edouard 141
Referandaru, Alexandru 185
Renard, Daniel 165, 232, 233, 234
Renouard, Charles 113
Revoil, Henri 108
Rosenthal, Constantin Daniel 38
Rupolo, Domenico 223
Ruskin, John 17, 79, 83, 96, 101
Russo, Alecu 27, 37

S

Savulescu, Alexandru 33, 48, 68, 91, 102
Scheffer, Robert 38
Schlatter, Johann 33
Schott, Albert et Arthur 37
Schultz, Johannes 269
Sfintescu, Cincinat 178, 227, 228, 236
Sima, Horia 332, 345
Simotta, Gheorghe 109, 159, 274
Sion, Gheorghe 99
Smarandescu, Paul 111, 189, 191-195, 207, 208, 221, 230, 237, 238, 251, 253, 258-262, 272, 307, 312, 313
Smigelschi, Victor 320, 345
Socol, Nicolae 52, 53
Socolescu, Ioan 48, 50, 51, 63-68, 77, 78, 80, 81, 91, 95, 163, 164, 121, 122, 154, 185, 187
Socolescu Toma 101, 102
Socolescu, Ioan C. 64, 68, 78, 123, 155, 162, 210, 223, 225, 272
Stahl, Henri H. 299
Stanculescu, Florea 64, 198, 208, 239, 240, 243, 244, 245-247, 274, 285, 291, 292, 295, 296, 302, 303, 308-310, 312,
Statescu, Eugenie 109, 110, 307
Stefan cel Mare (prince de Moldavie) 29, 89, 105, 137, 140, 144, 146, 209, 226, 228, 257, 324, 349
Stefanescu, George 141
Stefanescu, Victor 139, 140, 143-146, 150, 157, 163, 168, 172, 173, 212, 213, 253, 307, 314
Steriade, Nora 320
Sterian, George 49, 64, 77, 79, 80, 84, 86, 89, 93, 134, 139, 150, 151, 154, 196
Stirbei, Barbu 44 (note 13)
Stirbei (famille) 102, 108
Storck, Carol 42
Storck, Fritz 111
Strimbulescu, Ipolit 122
Szathmary, Carol Popp de 36, 37

T

Taine, Hyppolite 115
Tattarescu, Gheorghe 36
Taut, Bruno 285
Teodorescu, Ilie 342
Teodoru, Horia 159
Teodosiu, Lucian 220, 239
Tepes, Vlad (prince de Valachie) 143
Thierry-Ladrange, François 52, 118
Thoroczkay-Wigand, Ede 211
Traianescu, Ion D. 49, 64, 123, 156, 157, 159, 185, 200 (note 22), 207, 237, 250, 253, 257, 258, 273-275, 279 (note 64), 281 (note123, 124), 285, 289, 291
Trajan (empereur) 39, 138, 140, 208, 333, 339, 342
Trélat, Emile 52
Tzigara-Samurcas, Alexandru 20 (note 16), 121, 122, 150, 172-176, 179, 180, 182, 222, 224, 333

U

Udroiu, Radu 309
Ulmann, Gyula 147
Urechia, Vasile A. 36, 37

V

Vasilescu, Simion 158, 165, 243, 274
Vaudremer, Joseph Auguste Emile 69, 74, 75
Verussi, P. 78, 79
Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel 49, 52, 62, 69, 70, 74, 90, 100, 113
Vladimirescu, Tudor 26
Vlahuta, Alexandru 116
Voronca, Ilarie 285
Vulcanescu, Mircea 330

W

Wagner, Otto 147, 263
Wallenstein, Carol 48
Wallot, Paul 83, 86, 104
Wright, Frank Lloyd 310, 314, 350

Z

Zachos, Aristoteles 307
Zagoritz, Alexandru 123, 155-157, 164, 180, 198
Zamfiropol, Alexandru 272, 340, 341
Zola, Emile 117
Zrumeczky, Dezsö 211